

L'icône
Image de l'invisible

Imprimé à : Paris, le 9 mars 1981
Henri Madelin, s.j.
Praep. Provinc. Gall.
Imprimatur : Paris, le 21 juin 1981
Paul Faynel, v.c.

© Desclée De Brouwer, 1981
ISBN : 2-220-02370-2

EGON SENDLER S.J.

L'ICÔNE

image de l'invisible

**ÉLÉMENTS DE THÉOLOGIE,
ESTHÉTIQUE ET TECHNIQUE**

ih̄s

Collection Christus n° 54

DESCLÉE DE BROUWER

Introduction

Toute œuvre d'art manifeste une unité organique. Les éléments qui la constituent se lient si intimement dans la vision de l'artiste qu'ils font surgir une nouvelle réalité. La richesse des composantes jointe à la rigueur de leur unification fait la valeur de l'œuvre. Cela est vrai de l'icône comme de toute œuvre d'art. Cependant l'icône ajoute à l'image une autre dimension, celle du transcendant : elle dépasse les formes de notre monde, pour rendre présent le monde de Dieu. C'est dans cet autre monde que s'unifient les éléments théologiques, esthétiques et techniques, pour s'ouvrir à la vision dans la foi et dans la méditation. De plus l'icône s'exprime dans le langage de la culture byzantino-slave et de la spiritualité du christianisme oriental. En récapitulant ces données on devine la complexité de l'icône et donc la complexité de son interprétation objective.

Conscients de cette unité organique de l'icône et pour œuvrer dans l'esprit de la recherche actuelle dans le domaine de l'art byzantin, nous avons choisi de présenter les « éléments » de l'iconographie, non comme les résultats d'une analyse qui sépare les éléments constitutifs, mais comme ceux d'une analyse qui distingue les différents aspects d'un même phénomène religieux et artistique, pour en exprimer la richesse et l'unité.

En considérant l'icône, il importe de garder présente à l'esprit une triple dimension : la connaissance scientifique, la valeur artistique, la vision théologique. Méconnaître l'une ou l'autre de ces dimensions, c'est se fermer au sens plénier d'une icône. Si l'on néglige l'élément théologique, l'icône devient un document ou un monument historique, porteur de renseignements de valeur pour l'histoire ou le folklore, mais perdant sa substance spirituelle. En négligeant l'élément scientifique, on se trouve voué à la subjectivité qui empêche de distinguer l'essentiel de l'accessoire et, par là même, on risque d'altérer la vérité transcendante visée par l'icône.

En négligeant l'élément esthétique, l'on méconnaît bien évidemment l'icône. Cependant, si un sujet religieux exige d'emblée la mise en œuvre de la plus grande perfection artistique, cela ne veut pas dire que toutes les œuvres soient l'expression d'une culture à son apogée : un art dit « primitif » peut, lui aussi, exprimer la profondeur d'une idée.

Certes l'icône est dans son essence un art religieux, mais la formule est peut-être insuffisante : il faut parler d'un art théologique. Surgie des origines chrétiennes et des siècles de persécution, enrichie par la difficile recherche dogmatique des conciles, purifiée par les épreuves de l'iconoclasme, l'icône fait partie du grand courant de la tradition, c'est-à-dire de la vie intérieure de l'Église, prolongement de l'incarnation de Dieu. En effet l'icône est intimement liée à l'Évangile et à la liturgie ; c'est en eux qu'elle s'enracine.

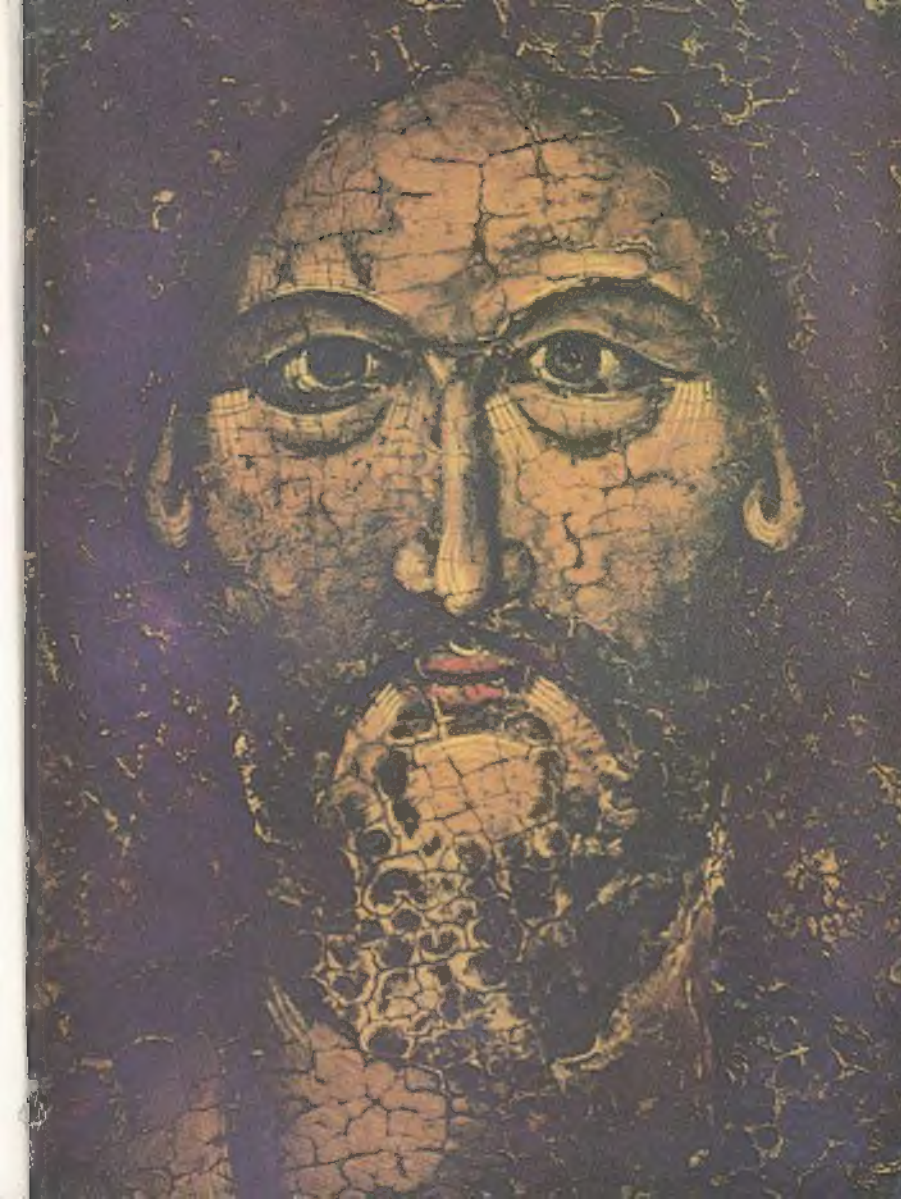
Ainsi enracinée au cœur de la foi, elle peut viser une dimension qui dépasse le naturel : elle tend vers l'ineffable. Cette montée vers l'au-delà est une communion avec l'éternité. Tandis que le Christ selon saint Paul est la visible « image du Dieu invisible » (Col. 1, 15), l'icône, comme le disent les théologiens grecs, est « deutérotypos du prototypos » : reflet de la réalité de Dieu.

Pour comprendre cette union avec l'essence recherchée par l'icône, il n'est pas nécessaire de penser dans les catégories du « néo-platonisme ». En effet, pour un chrétien, l'esprit est partout « incarné » : l'Esprit de Dieu en particulier est incarné dans des paroles et des gestes, dans les sacrements, source de la grâce créatrice d'une réalité nouvelle, du monde nouveau. De plus, les éléments fondamentaux de l'iconographie byzantine n'ont pas une originalité absolue. On peut, en effet, en retrouver un certain nombre dans l'art médiéval de l'Occident. On peut enfin faire remarquer que ces éléments constitutifs ou fondamentaux ne sont pas utilisés de façon identique par les différentes écoles de l'art byzantin. Cependant, ils ont donné naissance à un langage bien défini qui est commun à la splendeur des chefs-d'œuvre comme au modeste rayonnement des icônes artisanales du XIX^e siècle.

En parlant de langage, on n'évoque pas seulement des principes ou des abstractions — les règles de grammaire ne font pas une langue —, on pense aussi à ce que Schweinfurt a appelé « la forme byzantine ». Il s'agit là de ce qui fait l'unité des diverses techniques byzantines, icône, fresque, mosaïque, comme aussi de l'architecture et des arts mineurs. C'est l'œuvre en tant que telle qui permet de vérifier cette unité de langage. C'est sur elle qu'il conviendra d'insister pour refaire l'unité de ce qui a été analysé et distingué pour la seule clarté de l'exposé.

Une autre question se pose au début de cet essai : comment peut-on parler d'un langage byzantin sans déprécier les valeurs particulières aux différents pays, à leur histoire, à leur culture, à la richesse de leurs propres formes artistiques séculaires ? Il n'est certainement pas question de nier ces valeurs. Mais, aujourd'hui, il est impossible d'affirmer que l'art de l'Europe Orientale, de la

1. *Christ Pantocrator*.
Grèce, XVI^e siècle, centre
catholique de rite byzantino-slave,
Munich.



Russie et des Slaves du Sud, issu de la culture de Byzance, se soit développé indépendamment de la source byzantine. Les structures économiques et sociales de ces divers pays, leur foi commune et même leur type de créativité montrent qu'ils demeuraient unis en une même grande famille qui survivrait à l'Empire. L'unité du monde byzantin apparaît plus clairement encore si, par exemple, l'on compare l'art roman et l'art gothique en Occident avec l'art arménien et géorgien en Orient. Cependant cette unité n'empêchait pas l'art russe, serbe et bulgare de manifester leur caractère national. Les diverses icônes portent une empreinte nationale, même si elles étaient peintes selon un même esprit et selon une même technique.

Ainsi on ne peut éviter la question suivante : quelles étaient les sources de cet art byzantin ? Quelles étaient les idées et structures qui ont créé ce langage artistique ? Les éléments d'une esthétique formelle et ses analyses concernant les formes linéaires, la conception de l'espace ou le système des couleurs, ne répondent qu'en partie à cette question ; ils restent à la surface de l'œuvre.

Pour répondre à ces diverses questions, non point de façon exhaustive ou définitive, mais avec quelque précision et objectivité, on trouvera dans ce livre une triple étude conjointe : une théologie de l'icône avec son histoire ; une esthétique de l'icône avec ses structures ; enfin une technique de l'icône avec ses étapes. En effet, ce livre ne voudrait pas être seulement une présentation théorique de l'icône, mais aussi un instrument de travail pour les iconographes et tous ceux qui veulent peindre des icônes.

Beaucoup de nos contemporains sont attirés par les icônes, beaucoup y pressentent une richesse qu'ils voudraient être à même d'inventorier ; pour les aider à entrer dans cet univers de beauté et de foi, je propose ces pages. Les lignes précédentes suffisent à dire que cette étude ne prétend pas être plus qu'un guide ou un essai destiné à celui qui veut apprendre ce qu'est l'icône.

I. GENÈSE ET THÉOLOGIE DE L'ICÔNE

Car vous n'avez pas vu ses traits (Dt, 4, 15) : Oh ! quelle sagesse chez le législateur ! Comment faire une image de l'Invisible ? Comment représenter les traits de ce qui n'est à nul autre pareil ? Comment représenter ce qui n'a ni quantité ni grandeur ni limites ? Quelle forme assigner à ce qui est sans forme ? Que fait-on ainsi du mystère ?

Si tu as compris que l'Incorporel s'est fait homme pour toi, alors, c'est évident, tu peux exécuter son image humaine. Puisque l'Invisible est devenu visible en prenant chair, tu peux exécuter l'image de celui qu'on a vu.

Puisque celui qui n'a ni corps ni forme ni quantité ni qualité, qui dépasse toute grandeur par l'excellence de sa nature, lui qui, de nature divine, a pris la condition d'esclave s'est réduit à la quantité et à la qualité et s'est revêtu des traits humains, grave donc sur le bois et présente à la contemplation celui qui a voulu devenir visible,

*Saint Jean Damascène
contre ceux qui rejettent les images
(P.G. 94, col. 1239)*

L'histoire de l'icône

La technique et certains éléments esthétiques font déjà apparaître le caractère particulier de l'icône dans l'art chrétien. Mais ce ne sont que des signes d'une conception nouvelle de l'image. Ils restent à la surface de la représentation. Pour avoir une vue complète de ce phénomène religieux, il faut entrer en profondeur et trouver une réponse aux questions suivantes : quelle est l'essence de l'icône ? Quelles sont ses racines ? Quels sont les principes qui déterminent son évolution ?

Le but de ce chapitre n'est pas de tracer l'histoire de l'icône avec tous ses détails ou de donner un traité de sa théologie, mais de faire comprendre son développement et les idées qui ont surgi dans l'Église orientale pour reconnaître, aussi objectivement que possible et sans polémique, son essence.

Cela est nécessaire car c'est à partir de la connaissance du phénomène « icône » que son contenu — les thèmes, le culte, le rôle liturgique et même les variations des styles — devient compréhensible.

Nous nous proposons donc de voir l'icône, son histoire et sa théologie sous les aspects d'une esthétique religieuse.

Les origines de l'icône

L'image chez les premiers chrétiens

L'art des premiers chrétiens n'a pas surgi de rien, il est le témoignage d'un nouvel esprit, le résultat d'une évolution qui se produit au contact des cultures des régions de l'ancien monde. Ce sont les cultures que le christianisme trouve sur son chemin et à travers lesquelles il trace son propre chemin pour s'incarner : en Palestine le judaïsme, en Grèce et dans les pays du Proche-Orient

l'hellénisme avec ses variantes orientales, en Italie l'esprit romain et sa conception de l'image.

L'image dans le judaïsme

En général on considère que l'attitude négative du judaïsme envers l'image est absolue. Elle est fondée sur l'interdiction du *Pentateuque*: « Tu n'auras pas d'autres dieux que moi. Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre. » (Ex 20, 4). Mais *Exode* 20, 23 et *Deutéronome* 27, 15 semblent limiter cette interdiction à la représentation des dieux, c'est-à-dire des idoles.

En effet toute représentation figurative n'était pas interdite, comme le montre l'épisode du serpent d'airain (Nb 21, 4-9) et surtout les ordonnances concernant les chérubins de l'Arche: « Tu façonneras au marteau deux chérubins d'or... » (Ex 25, 15), ordonnances reprises lors de la construction du temple de Salomon (1 R 6,23). De même Ézéchiel parle de palmiers comme ornements du Temple en plus des chérubins à face d'homme et de lion (Éz 40, 16, 31, etc.; 41, 18).

On dit souvent que l'interdiction de l'image vise à garder le peuple d'Israël du danger d'idolâtrie. Mais la défense doit avoir un autre sens, positivement théologique. Ce dernier se découvre à la lumière du Nouveau Testament. La nature humaine, et avec elle toute la création, ne peuvent pas être image sacrée car, par le péché d'Adam, elles sont séparées du Créateur. Ainsi, l'image de Dieu est mutilée dans l'homme. Dans cet état de séparation, l'image n'a plus de relation avec le créateur; elle exprime une fausse réalité et devient idole. Les chérubins, par contre, ne sont pas touchés par cette séparation venant du péché: ils sont des esprits fidèles à Dieu et peuvent ainsi figurer comme des protecteurs sur l'Arche d'Alliance.

Le rejet systématique de toutes les images se produisit au temps des Macchabées, quand le judaïsme se sentit menacé par l'hellénisme. Les temples et les sépultures révèlent une stricte observance de l'ancienne interdiction. On n'utilisait que l'ornementation pure, toute figuration était exclue. Cette attitude avait aussi ses aspects politiques et servait à défendre la culture nationale contre les Romains. Ceux-ci se rendaient compte de la tension provoquée et faisaient des concessions. Ainsi, ils retirèrent du Temple de Jérusalem les boucliers avec le nom de l'empereur et acceptèrent de contourner la ville avec leurs légions car elles portaient sur leurs étendards l'image de l'empereur. Cette tendance stricte ne disparaîtra jamais; elle produira parfois des réactions violentes jusqu'au Moyen Âge et elle influencera au VI^e siècle l'Islam.

Cependant le monde juif fait preuve d'une certaine tolérance envers les images. Même en Israël, on a découvert à Beit Alpha une synagogue du VI^e siècle décorée de mosaïques représentant

[illegible]

1. mare chez les Grecs

[illegible][illegible]

I Cf. André GRADAN <i>Le Premier Art chrétien</i> 1900-1951. N R 1	Gaut. nro. Par s.
1966 Kostas PAPADIANNOU <i>La Peinture byzantine et russe</i> . Rencontre	Liassonne 965

Le rôle de l'image dans l'empire romain

Des ses origines l'Église primitive fut en contact avec la culture de Rome, sa image occupant un rôle particulier. Au début de l'époque chrétienne la religion des Romains n'avait véritablement pas d'impact. C'est sous l'influence de la culture grecque que se crée une nouvelle religion qui n'est pas vraiment dépendant. De plus, les chrétiens hébraïques les sentiments des souverains et de l'Église d'un côté, l'Église d'un autre côté, l'Église de la déesse des empereurs romains. Si l'Église et ses successeurs n'ont pas encore les pouvoirs des rois, mais les chrétiens ont le droit d'être obligatoires par la loi.

Cependant, dans le monde romain, l'image ne se voit pas seule-
ment. Le monde change, mais elle peut l'emporter. L'histoire
qui lui est consacrée est de prescrire ce qui est caractéristique de
la même Rome, comme de la nouvelle. Dans cette vision
concrète, l'image de l'empereur tient lieu de sa personne et elle
devient un substitut juridique, une présence de l'empereur lui-
même. Ainsi au tribunat se joindra de l'empereur et il prendra
le rang de son souverain même, comme le César en personne. De
même pour recueillir la soumission, une fois on remettrait es clef
à l'empereur même si elle n'est empêché. Suffisait que la reddition
se fasse en présence de l'image impériale pour que la soumission
soit faite légalement.

Cette présence efficace du portrait de l'empereur est aux reges du monde romain. On comprend que après la conversion au christianisme cette présence efficace d'ordre juridique a la tradition religieuse la cultu impetra se soit transformée pour acquiescer une nouvelle sacralisation qui finalement se portera sur les images chrétiennes. Cette perception des images est importante pour comprendre leur rôle et leur concept non seulement dans le monde byzantin².

[illegible]

2. Le bon pasteur

La catacombe de Saint-Calixte Rome
11^e siècle

2 Cf. André URBAN, *L'Empereur dans l'art byzantin*. Beiges lettres, Paris 1916.

3. Cf. André GRABAR, *les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris, 1979.



art chrétien produit des types et exprime leur fonction. Ainsi l'imagerie païenne sert de matrice à l'imagerie chrétienne.

Les premiers chrétiens et l'image

On comprend que les premiers chrétiens aient pu se trouver en opposition avec ce monde, d'ailleurs en raison de l'importance de son rôle religieux. En raison de leur pays d'origine, la Palestine, ils devaient être sensibles à une forme d'écriture. Du fait du caractère spirituel de leur religion, ils devaient voir dans l'acte de représenter Dieu un retour au paganisme. Ainsi se créait entre la loi et le pouvoir politique d'un seigneur, s'exprimant dans le refus de rendre culte divin, ce parent. C'est pourquoi ces images qu'ils mettaient des trois premiers siècles sont si différentes.

D'autres raisons expliquent pourquoi les artistes eux-mêmes n'étaient pas d'importance dans l'économie primitive. Coûts élevés par ces commandes petites par le nombre des fidèles. Ce n'était pas bête de grandes entreprises. Les artistes eux-mêmes qui n'avaient souvent le pouvoir ne pouvaient faire de commandes chez les artistes. On leur rendait par les parents. Et les personnes ne ont laissent que de petits intérêts pour se retrouver près de garder perles. En outre, les artistes qui travaillaient pour un monde païen ne pouvaient être engagés sans rompre avec le monde. Donc sans perdre leurs moyens d'existence. Tertulien en 150 les charge d'une tâche. Les toutes se présentement devant les données faites par eux. Pour eux, une seule soit on change de métier. Et Hippolyte après lui dit : « Si quelqu'un est sculpteur ou peintre, qu'il sache qu'il ne doit pas tolérer des idoles et s'il ne se corrige pas qu'il soit expulsé ».

Le caractère de image pieuse et sa fonction étaient trop d'ailleurs ex-pressifs du fait que, pour être expression de la foi. Ceci se voit dans l'art des catacombes.

L'art des catacombes

[illegible]

C'est ce qui est le style de la vie au village, avec du culte et des choses pour se divertir, mais les autres privilèges comme aller à l'école et faire des courses sont réservés aux gens de la ville et ceux qui ont un peu d'argent.

Les chiens adoptifs, les chiens sauvages, les chiens en leur
 cœur, les chiens en leur esprit. Ainsi les chiens qui
 meurent pour les chiens, une de la vie par de la mort, deviennent
 symboles de la résurrection. Le tardin, le pamiar, la corbe, le

paon et serpent et paradis ce este. Le navre symbole de la prospere
 rite et une heureuse traversée de la vie, devient l'égise d'entrée
 du navire au port et signifie pas la mort mais la paix éternelle.
 Même ces symboles d'un caractère erotique comme Amour et
 Psyche reçoivent une sanctification nouvelle à son de l'âme et
 l'amour de Dieu, révélé par Jésus Christ.

[illegible][illegible]

Pour les « symboles » à nourrir les messes, que le poisson devienne un poisson-arche, le dauphin, le chat, etc. et que, ainsi, tous soient en Christ, Christ l'arche, Christ le chat, Christ le poisson. À partir de là, ce symbole est très riche. On le trouve aussi dans les catacombes, comme aussi sur de petits objets

qu'à partir du IV^e siècle

The performance of the proposed algorithm on the database style is depicted in Table 6. The experimental results show that the proposed algorithm can adapt to the change of the data type and the data distribution. The proposed algorithm can adapt to the change of the data type and the data distribution.

4 Cf. Leonid Ouspensky, *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Editions de l'Eschalon pictural-musc en Europe occidentale, Paris, 1960. Ouspensky p. 94, parle d'un « contrôle serré » du travail des artistes. La relative « liberté » d'inventer de nouveaux thèmes et le fait que leur style et leur expression restent dans le cadre de « art non chrétien » montrent qu'il n'y avait pas encore d'orientation « es-à-dire de but » à l'égard des moyens artistiques fussent subordonnés. Cet ouvrage a été réédité au C.I.C. Paris, en 1981.

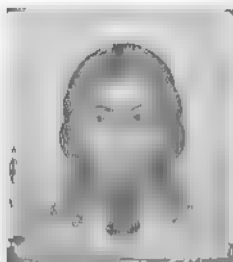
prédevient le point de cristallisation d'un art nouveau, chrétien par son essence, héritier essentiel par ses racines, l'art byzantin. Dans cette ville s'unissent les influences de l'ancien monde pour former un langage artistique d'une logique et d'une homogénéité rares. Par un processus qui durera plusieurs siècles jusqu'à Justinien, l'image sacrée va trouver sa forme définitive. Du monde hellénistique d'Alexandrie et des villes grecques elle recessera l'harmonie, la mesure, le rythme, la grâce, mais elle refusera les formes classiques de beauté et de grandeur. De l'Orient de Jérusalem et d'Antioche, l'image recevra la vue frontale, les traits réalistes, mais portés en haut sans admettre sur le visage parfois outre-à peine de cette époque. C'est son rapprochement avec des cheveux longs, une barbe et des vêtements, le voile des femmes et surtout les cheveux et la barbe, les vêtements courts sur les épaules de la Vierge, l'égouttement des robes dans la civilisation orientale. Plus grande encore est le miracle infléchi orienté dans l'architecture et la sculpture. Byzance en engendra une nouvelle de nouvelles formes. Par conséquent, de cet équilibre divers, cet art chrétien des orientaux est un instrument parfait pour exprimer la plénitude de la foi, en tant qu'il est sans l'habit d'aucune des cultures.

Ainsi, au cours de ces siècles, l'art sacré a trouvé une richesse de formes et de formes, mais aussi sa place dans l'aveugle Église. Il est l'expression des vœux de la foi, le reflet de la prière de l'Église. Notons que jusqu'ici, l'art byzantin ne diffère pas essentiellement de l'art sacré de l'Orient. Tous les deux forment encore la grande Koiné chrétienne.

Pour comprendre le caractère spécifique de l'image sacrée à Byzance, les icônes, nous ne pouvons pas sous-estimer un événement historique, à savoir la conversion de Constantin avant la bataille du pont Milvus. Constantin vit une croix de flamme avec les mots: *Ὁ δὲ νικῶν ἔσται ὡς ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ*. Pendant la nuit, le Christ apparut devant lui, lui-même, l'image que celui-ci il avait vu dans le ciel. Il a ordonné de placer sur un étendard d'or, précéder l'armée dans la bataille. Cet étendard était le « *labarum* » qui le conduisit à la victoire.

Cette conception d'un vainqueur effluant d'or de la croix, le vainqueur des forces du mal, dans l'image sont présents l'empereur et son pouvoir.

À partir de Constantin, nous trouvons des *labarum* avec l'image du Christ et les symboles du pouvoir, représentés sur des monnaies et des médailles. À l'avenir, sur le vitrail attaché à la base du trône, l'image du Christ non fait de main humaine, *labarum*, est visible (p. 25, fig. 622). L'empereur Héraclius porte une croix et l'image du Christ sur son étendard, au combat contre les Perses. L'icône de cette image, miracle de la victoire sur l'ennemi, sur tout ennemi, c'est-à-dire sur le mal.



Archeionoporetos



*Pantocrator
Sainte Sophie de Salonique,
XV^e s. env.*

Et Pierre du Bourguet a écrit son étude à ce sujet de la façon suivante :

Cette première genèse de l'icône ne prétend pas exprimer l'essence de l'icône. Cette dernière, pour être comprise dans sa richesse spécifique, a besoin d'être référée à la théologie qui s'est développée lors des luttes iconoclastes (1). Elle nous permet (2) de suivre le culte de l'icône à sa naissance, à travers les siècles, jusqu'à son développement ultérieur, jusqu'à l'époque moderne (3).

Cette conception l'apôtre et l'évêque appela à sa suite la prêtre populaire. Le vœu de ces derniers se réalisait dans les siècles suivants. Les Pères de l'Église et les théologiens des siècles suivants ont écrit qu'il était naturel d'admirer et les icônes et les statues. Le culte de pélerinages se répandait tout d'abord spécialement en Palestine. Après l'apogée du monachisme, et quelques siècles plus tard, les chrétiens des fourches caennaises se consacraient à un autre culte, celui des pratiques des lampes et des amulettes ornées d'images saintes, des symboles chrétiens. Pour les peuples, il n'en venait pas dans les événements, mais dans les objets en lui présente. L'ère préchrétienne du saint et du danger de superstition était proche. Au VIII^e siècle, l'extension de ce culte dans la prêtre populaire explique l'hostilité des iconoclastes.

Les premiers adversaires de l'image

Après une telle préparation, la question de l'image est devenue une question de conscience. Les iconoclastes ont vu que son culte était contraire à la foi et se transformait en idolâtrie. Ils ont vu que le culte de l'image était une superstition. Cependant, certains poètes des premiers siècles ont écrit que les images étaient une œuvre d'art et une œuvre de la main de l'homme.

Pour les iconoclastes, l'icône était une œuvre d'art et une œuvre de la main de l'homme. Ils ont vu que le culte de l'image était une superstition. Cependant, certains poètes des premiers siècles ont écrit que les images étaient une œuvre d'art et une œuvre de la main de l'homme. Ils ont vu que le culte de l'image était une superstition. Cependant, certains poètes des premiers siècles ont écrit que les images étaient une œuvre d'art et une œuvre de la main de l'homme.

6. Pierre du BOURGUET « La naissance de l'icône et ses conditionnements historiques à Byzance » *Plumen*, t. 11 (n° 41, Plagues 1975, Meudon), p. 41.

7. TERTULLIEN, *De l'idolâtrie*, P.L. t. 1 col. 665-666, 669-671 etc.

8. CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Exhortation aux païens*, P.G. t. 8 col. 161, les *Stromates*, P.G. t. 9 col. 437.

9. MINUTIUS FELIX, *Octavius*, P.L. t. 3 col. 338-341.

10. LACTANCE, *Les Institutions divines*, P.L. t. 6 col. 258-262.

[illegible]

Un texte qui explique¹⁴ le rattachement des images de la croix de Jérôme à l'évêque de Neoplasie à Chypre. On se rend compte que chez saint Basile, devant les débats théologiques de l'époque, en effet, les arguments contre l'image ne proviennent pas sûrement du seul souci de garder la pureté de la foi, s'adressent aussi au docteur et surtout de la résistance monophysite après le concile de Chalcedoine (451).

De la ruine de Césarée dans sa lettre à l'empereur Constantin on voit que cet empereur fut le premier à se rendre compte de l'importance de la ville de Césarée pour trouver l'origine du christianisme. Constantin fit faire des recherches pour trouver l'origine du christianisme et de l'empire. Il fit venir à Constantinople des représentants de toutes les religions et les fit discuter. Il fit aussi venir à Constantinople des représentants de toutes les religions et les fit discuter. Il fit aussi venir à Constantinople des représentants de toutes les religions et les fit discuter.

11. • Placuit pictura in ecclesia esse non debere ne quid cultus et idcirco in parietibus
dometur. P. l. 64 col. 346.

12. Scruton sur Saint-Hilaire. P.G. 11 col. 488-489

49 257

14. Béné, Bonaventura, « Bref aperçu de la question des images », *Contact*, 12^{me} 32 1960, p. 229, citant Léonce de Néapolis, P. G. 98, col. 1690 : je représente le Christ dans les églises et les malins et sur les places publiques et sur les images, sur la foule, aussi les ecclésiastiques, sur les vêtements, en tout lieu, pose que, en les voyant, nous nous souvenons () ; car nous autres, les chrétiens, possédant des images du Christ, c'est le Christ, que nous baissons intérieurement et ses martyrs () Celui qui étant Dieu honore par conséquent et vénère et adore comme Fils de Dieu le Christ notre Dieu et la représen ai on de sa croix et les images de ses saints ».

15. *Id.*, *ibid.* p. 229 note 2 citant surd Rasilie *Traite du Solut Esprit* P G 32 col. 49

16. Sur l'iconoclasme comme somme de toutes les hérésies christologiques, voir V. admette SORINIEV, *la Russie et l'Eglise universelle* (Paris, 1889), pp. XLVIII-XXI et XLIX-ALX, 140-142.

On connaît aussi des gestes violents contre les images comme à Chypre, avec l'épiphane ou en Occident à Marseille ainsi, l'évêque Sulpice fit détruire dans sa ville toutes les images. A cette occasion le pape saint Grégoire le Grand, en adresse des remontrances. Il le blâme d'avoir empêché les fidèles d'adorer des images. Il le blâme de les avoir privées des enseignements qu'elles représentent. La lettre du pape Grégoire n'est aussi l'étude de l'Occident pour lequel l'image reste toujours un enseignement et non une véritable icône. La croix mais à qui manque cette dimension mystique propre qui prend forme en Orient.

Le concile quinisexte ou « in trullo » (691)

A la veille de l'écônecisme, probablement en 691, est convoqué par le pape et l'empereur Constantin II, Constantinople un concile qui sera important pour l'écônecisme chrétien. Ce concile éponyme du lieu difficile de sa tenue, l'écônecisme ou le Trullo¹⁷ car il se tenait dans le palais impérial, reprend les bases des deux conciles précédents, contre le monothéisme et le monothéisme. Il réaffirme les bases du monothéisme. Bref, son but est une réforme des mœurs dans l'Eglise et la société byzantine.

Il était constitué d'une grande majorité d'évêques de l'Orient avec quelques représentants de la papauté. C'est un concile qui se tient à Constantinople, dans le palais impérial, sous le nom de Quinisexte ou in Trullo¹⁸ car il se tenait dans le palais impérial. Il reprend les bases des deux conciles précédents, contre le monothéisme et le monothéisme. Il réaffirme les bases du monothéisme. Bref, son but est une réforme des mœurs dans l'Eglise et la société byzantine.

3. Achitripolètos "Sauveur non fait de main d'homme"
Ecole de Novgorod, XII^e siècle.
(Galerie Tretyakov, Moscou)

¹⁷ Boris BOURNINOY *op. cit.* p. 229 note 3 citant saint Grégoire *Lettres* P. L. 77, col. 949.

¹⁸ *Trullum* = « salle du palais impérial où étaient traitées les affaires de l'Etat ».

¹⁹ Jean MARIENNEAU, *Le Christ dans la théologie byzantine* (Bibliothèque sacramentale), Cerf, Paris, 1969 p. 242.



économiques mettent en question les valeurs dans tous les domaines.

[illegible]

Toutes ces tentatives permettaient de comprendre l'attitude des empereurs. Leur rôle fut décisif.

Après une longue nuit du 11 au 12 mai 721, le pape Grégoire II, qui, en 721, avait été élu pape des évêques dans les sanctuaires et foyers des provinces romaines, le pape Grégoire II prend l'initiative et se rend à la messe après les constitutions intrinsèques des évêques de la ville de Rome. Originaire de provinces orientales de l'empire romain, des amphitheatres, des vestiges brillants d'une armée de la région, il prend le chemin des régions du sud-est de l'Italie. Grégoire II était connu de sa jeunesse et de sa formation de la région de la ville de Rome au pape Grégoire II.

Je... père... empereur⁷⁷. Ce poléarque se prometait aussi de attribuer aux Asiatiques ce « nouveau » culturel du peuple : un fier et patrimonialisme. Il se proposait de rendre l'Europe plus proche des régions asiatiques et de l'Islam.

Le christianisme monothéiste est soutenu par trois évêques d'Asie Mineure, le docteur Athanasius, Thomas et le diacre Cyrille de Nécessie. L'empereur renvoie l'ensemble pour trahison à l'empereur palatin de Sardaigne. Mais celui-ci refuse de les juger et les renvoie en Asie Mineure, les évêques et la traduction de l'Église.

[illegible]

22. Gian-Domenico MAXI. *Succinum emulicatum nova et amplius collectio*. 2
Hubert Weiler. Paris-Leipzig-Amhem 1901. col. 975

Avant par cette dangereuse révolte, Léon tente de gagner à sa cause le patriarche saint Germain. Mais ce dernier ne se laisse pas impressionner. Il invite devant le sénat ecclésiastique à signer un acte interdisant le culte des images. Il se leve et enlevant son oronchos s'exclame : « Je suis comme Jonas, jetez-moi à la mer. Je ne puis avoir une autre loi que celle de Dieu. » Il se retire et gagne sa maison paternelle où il demeure avec le reste de sa vie.

Quelques jours après, Léon lui envoie un nouveau patriarche en la personne d'un de ses proches artisans. Ainsi se maintient l'absence de obstacles. Dans ces années, les images sont remplies avec plus de fleurs, les médaillons des saints et même des scènes de chasse ou de courses de chevaux. Ce qui fait perdre dans ce système le retour à l'absence des images iconiques. Au fond, c'est un retour au paganisme qui s'exprime aussi dans ce fait que l'empereur Grégoire II écrit à l'empereur de la Bulgarie : « Je réveille le peuple aux vaines discussions, aux propos futiles, aux enlithes, aux castagnettes, aux flûtes, aux marionnettes, au jeu d'actions de grâces et de doxologies, tu l'as jeté dans les fables²³. »

À Constantinople commence une persécution systématique. Les particuliers eux aussi doivent apporter leurs icônes sur une place publique où elles sont brûlées. Beaucoup de clercs de rang inférieur et de fidèles qui résistent sont condamnés, torturés, mis à mort d'autres quittent la capitale.

Mais hors de l'empire deux adversaires redoutables se lèvent contre l'empereur iconoclaste. Le nouveau pape Grégoire III a déjà répondu point par point aux lettres de Léon III avec une énergie apostolique dont le basileus a peine à se défendre. En 731, le pape convoque à Rome un concile qui excommunique tous ceux qui ne reconnaissent la vénération des saintes images et excommunie ceux qui les détruisent ou les profanent²⁴.

En réponse à cette résistance, Léon III envoie des troupes en Sicile pour réprimer les révoltes des habitants. Le nouveau pape excommunique et anathématise les habitants de Constantinople. Répondant à un homme qui lui avait écrit une lettre au sujet de sa vie, il se contente de lui répondre : « Tu es un homme qui n'as rien fait de bon. »

C'est à cette époque qu'en Palestine occupée par les Arabes, et dans les monastères de l'empire, on commence à fabriquer des images de saints. Le patriarche de Damas ne s'oppose pas à la défense des images. Cet empereur a en effet apporté au culte des images une contribution des édifices royaux. Il a donné dans ses terres pour

²³ Ibid. p. 978

²⁴ *Liber pontificalis* édité par Louis Duchesne, t. I (Thorin, Paris, 1886), p. 46.

la défense des images une théologie de l'icône dont se serviront tous dans les siècles. Comme pour saint Germain son argument est christologique : « Si nous faisons une image de Dieu nous sommes nous mêmes dans l'erreur... » mais nous ne faisons rien de tel nous n'errons pas en effet si nous faisons l'image du Dieu incarné apparu sur terre dans la chair qui dans son ineffable bonté a vécu avec les hommes et a assumé la nature, l'épaisseur, la forme et la couleur de la chair²⁵. »

Ainsi la légitimité de l'image est établie par l'Incarnation. Par elle l'interdiction de l'Ancien Testament est abolie, la relation entre Créateur et créatures est totalement changée.

Le culte des icônes se trouve ainsi justifié, il ne s'agit pas d'une acclamation de statue, d'un culte absolu du Dieu seul mais d'une acclamation de respect, la vénération qui a pour objet les personnes ou choses en qui se trouve une dignité religieuse.

Nous reviendrons sur la doctrine de saint Jean Damascène quand nous donnerons quelques éléments d'anthroponomie de l'icône.

Constantin V et le concile de Hiéria

Le nouvel empereur Constantin V se montra encore plus acharné que son père. La crise devient de plus en plus aigue et on se croit revenu au temps des anciennes persécutions. Mais le mécontentement dans toutes les couches de la société augmente aussi. Le général Artavasde, beau-père de l'empereur, organise la révolte avec l'aide des orthodoxes, prend Constantinople et chasse l'empereur. Le patriarche Anastase qui n'hésite pas à changer d'opinion et de maître se couronne. De plus il retablit le culte des images et excommunique son ancien maître Constantin V comme hérétique. Mais celui-ci reprend Constantinople et après avoir infligé à Artavasde un chatiment exemplaire obtient facilement d'Anastase un retour à l'hérésie.

Le reconnaissance des écrits de Jean Damascène et du pape Grégoire III dans la chréentité, les tensions à l'intérieur imposent à l'empereur de ne pas chercher de nouveaux résultats mais de consolider son œuvre. Ainsi dès le début de son règne il convoque un concile pour établir sur l'édit une véritable théologie de l'icône. Bien préparé par des assemblées régionales, le concile peut commencer en 753 à Hiéria dans un palais impérial près de Constantinople.

Malgré que les actes du concile sont perdus et qu'il n'existe que quelques fragments, c'est à dire la déclaration d'Anastase, grâce par 388 évêques byzantins mais non par les autres patriarchats, on ne peut déterminer l'importance des textes. Les historiens modernes attribuent à l'empereur d'origine cette doctrine. Le concile peut être utile par les évêques d'Asie Mineure.

²⁵ SAINT JEAN DAMASCÈNE *Contre ceux qui rejettent les images* P.G. 94 col. 1320

Pour démontrer l'impossibilité d'une représentation du Christ et des saints, on avance l'argument suivant : si l'on représente la Divinité, on confond les natures et on prétend pouvoir « circoncrire » ce qui n'est pas exprimable. Si l'on représente l'humanité, on exerce ce qui doit être au-dessus de la personne du Christ et on tombe dans le Nestorianisme. Ainsi, par l'image matérielle sera niée l'union hypostatique définie par le concile de Chalcédoine². De plus, dans les images, la matière dégrade la sainteté originelle du modèle. La sainteté icône possible, instaurée par le Christ même, est l'eucharistie qui est la présence mystique de l'Incarnation. L'icône de représentation des saints, c'est leur imitation par la perfection morale.

L'orthodoxie doctrinale conciliste n'admet pas l'union hypostatique par la fusion de la Divinité et de l'humain, sans issue dans la personne du Christ, mais elle fait apparaître un formalisme dans la doctrine conciliste : la nature humaine est pratiquement absorbée par la Divinité.

La déclaration finale du concile de Nicée contient la condamnation soennelle du « sacrilège de la peinture » et l'anathème contre les défenseurs des images. Germain, Georges de Chypre, Jean Damascène.

La promulgation du décret déclenche une nouvelle vague de persécution, tortures, exils, spoliations, mariages forcés de moniales, exécutions capitales. Rien n'est épargné aux opposants : les évêques maintenant comme hérétiques. Centres de résistance, les monastères, ont à souffrir tout spécialement de la haine de Constantin V. Il fait jeter leurs reliques à la mer, transformer les édifices en écuries ou en étables, interdit même les mots « saint » et « monie ». En 761, trois cent quarante deux mones plus ou moins mutilés se rassemblent dans la prison du Préteur. D'autres donnent leur vie pour l'orthodoxie comme Étienne le jeune, André, Théodore, Paul de Crète. Le patriarche, berce, créature de l'empereur, n'est pas épargné : plus tard il sera exilé et décapité.

Le rétablissement des Saintes Images (780-813)

En 775, Constantin V, assassiné par ses fils Léon IV et Théodore, est remplacé par son oncle, l'empereur Théophile, qui applique les décrets. Une façon assez barbare. Aussin, son règne n'a que trois ans, à cause de la persécution. Après sa mort, en 780, la régence fut assurée par sa femme Irène, son unique héritière. Constantin IV, à quatre ans. Originaire d'Athènes, le jeune Théophile n'aurait pu modifier la situation. Elle fait élire plusieurs évêques iconophiles et obtient du patriarche Paul IV la ratification.

de ses erreurs. Immédiatement après la mort de ce dernier, il le fait ériger comme patriarche. Taraise son secrétaire encre des lettres et solda. Il fit abolir les décisions iconoclastes de Héra et demande la réunion d'un concile.

Ce concile commence en 786 en présence des représentants de Rome et des autres patriarchats. Dès la première séance, les membres de la garde impériale qui oblige la souveraineté à dissoudre l'assemblée. Mais la volonté des iconoclastes est de courte durée. Après avoir fait dissoudre par un coup de main les troupes armées, l'empereur fait occuper la capitale par des troupes de Thrace. Cinq mois plus tard, elle peut convoquer à Nicée un pape sûr un autre concile. Le 24 septembre 787, sous la présidence d'un nombre de représentants de l'Église et des évêques de divers patriarchats, eurent lieu le premier, session dans la cathédrale Sainte Sophie de Nicée.

Parmi les huit sessions de concile de Nicée II, les quatrième, sixième et septième sont les plus importantes du point de vue dogmatique. Par des textes tirés de la Sainte Écriture et des Pères, la quatrième prouve la réalité du culte des images. La vérité centrale de ce culte s'exprime dans la distinction suivante : l'image est l'objet de vénération relative, *prosklesis schetike* « c'est l'honneur et non l'adoration, *latreia* ». Celle-ci est réservée à Dieu seul. De plus, les images ne sont pas l'objet ultime de la vénération car, imaginant qu'une réalité a l'objet représenté et le est le reflet du Prototypé. Du fait que la vénération de l'image s'adresse au prototype qui est le Christ, la vénération se transforme en « adoration ».²⁷

Si le pape anathématise les Pères du concile final condamne l'iconoclasme comme une pernicieuse hérésie. Il ordonne de détruire les écrits qui l'ont prouvé et rétablit le culte des images. Dans les vingt-cinq canons canoniques supplémentaires, les Pères font preuve de tolérance à l'égard des évêques iconoclastes, malgré le parti monastique intégriste.

Les Livres Carolins et le concile de Francfort

Il est probable que Charlemagne, le protecteur de l'Église romaine, ne comprenait pas la contradiction de la condamnation de Concile de Nicée II. Depuis les années 740, les Carolingiens ont fait de la conversion des païens et des hérétiques une priorité. Les livres de la Bible de Charlemagne avec Constantinople ont été rompus par la destruction des iconoclastes en l'honneur de l'Église. Byzance imposait une fois de plus sa volonté à la chrétienté. Aussi, la surprise et l'indignation de la cour de Charlemagne fut grande lorsqu'arrivent les actes du concile dans une

traduction que Anastase le Bibliothécaire devait qualifier, un siècle plus tard, comme « œuvre d'un mauvais ouvrier assez ignorant du latin et du grec »⁷⁸. Cette traduction comportait des fautes comme « adorer les images au lieu de vénérer » ou des con-resens comme « accepte et embrasse les images du culte de l'adoration que tu offres à la Trinité consistant à l'écouter et vivifier » (étant exactement le contraire, il avait été Georges, évêque de Chym).

[illegible]

Parce qu'ils n'avaient jamais compris la portée des discussions autour des images. Ils leur imposaient une conception qui était à ce titre grecque. Et quand pour eux les images étaient le lieu de croyances, ils ne savent pas lire. Ils ne percevaient pas avec l'acuité des Byzantins toutes les dimensions christologiques de l'icône car ils n'avaient pas eu à lutter contre le monophysisme ni contre ces influences samaritiques. A leurs yeux, les Grecs mettaient sur le même plan des valeurs sans commune mesure. Les théologiens de Chalcédoine rappelaient au bon sens : « L'homme peut se sauver sans voir des images, il ne le peut sans la connaissance de Dieu ».

L'attitude négative des *Livres Carolins* est confirmée par le concile de Francfort en 754. « Ni l'un ni l'autre concile ne mérite assurément le titre de Septième attaché à la doctrine orthodoxe qui veut que ses images ne servent qu'à l'ornementation des églises et à la mémoire des actions passées... nous ne voulons pas proscrire les images avec l'un des conciles que les adorer avec l'autre et nous révoquons les écrits de ce concile » (49). Les évêques expriment des réserves et une hostilité contre l'Église grecque qui s'est posée en ce concile comme l'initiateur et le regente de l'Occident. C'est une protestation contre la théorie byzantine qui se fonde sur l'Église universelle de l'Église d'Orient.⁵⁰ Mais le pape Hildebrand n'a pas sa responsabilité dans l'exécution de ces événements. Il n'avait pas tenu l'attitude agressive au concile de la connaissance de l'acte de Nîmes. Ayant reçu les *Livres Carolins* et les *Actes* du concile de Francfort, le pape réclame la condamnation du concile de Nîmes. C'est à Francfort, mais par une curieuse hésitation, qu'il se prononce sur les images. De premiers principes et un décret posent les principes et mettent l'exécution des *Actes* au deuxième plan.

4. Christ Pantocrator.
Église du Sauveur de Chora
(Karié Djami), Constantinople,
vers 1310

28. AUGUSTE FLECHÉ et VICTOR MARTIN *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, t. 6, Bloud et Gay, Paris, 1947, p. 121, note 3.

29 Boris BOBINSKY *et al.* p. 232

30 *Dictionnaire de Théologie Catholique* t. 11, col. 226⁷ 550



La reprise de l'iconoclasme (813-842)

Cependant, le règne d'Irene n'était pas heureux. Sa ténacité étroitement Constantin VI son fils aboutit à une révolte pendant laquelle Constantin prit le pouvoir. Mais il eut toutes ses tentatives de débiter en Bulgarie et châtiment cruel dirigé à ses frères après une trêve. L'assassinat de ses mariages soulevait des protestations. L'indigne frère par trahison, put se comparer de lui et le trahit. Mais le Byzantin se laissa aller à la passion et eut une réaction qui ne pouvait pas enlever l'empire. Personne n'aurait pu s'y opposer. Les vint apparurent d'abord des moines les théologues de l'Asie mineure l'offense de Byzance en Occident par une révolte. L'effort des Latins. Peut-être si on eût pu se prêter à une trêve, la cour n'eût pas été Charles le Grand véritable supériorité en regard de l'empire byzantin.

Assiè le renversement a lieu en 837, l'athéisme. Ses deux
successeurs Néphar Logothète et Michel Rangabe
ont des tentatives exécutées de Néce II. A Constantinople
les monastères grecs ont de leurs abbés Pion et saint
Theodore ont une véritable puissance. Après la mort de
Tarasé quand un simple ermite prit du nom de Néphore fut élu
directement patriarche. Ceux-ci protestèrent contre cette élection
non canonique. Le conflit atteint son apogée quand le patriarche,
sur l'ordre de l'empereur leva l'excommunication à propos de
Joseph qui avait écrit les notes négatives de Constantin VI.
Theodore et ses disciples se séparèrent de la communion avec le
patriarche, furent emprisonnés et plus tard exilés.

Ces événements n'avaient pas fait se joindre non parmi les vitho-
dixes. An, en 813, après les dévues infligées par les Bulgares
et les turcs, en partie en 813, les universités de Mihe
Rhanabe et d'evrent sur l'île, trouvaient à An, en 813, la
stratégie d'Anatolie, hostile aux images.

Le royaume de Leobvint fut éparpillé et le sentiment de
trahison l'empire et la représentaient revêtu de miroirs. Ce
royaume fut divisé en différents mais au prix de grandes sacrifices
ces contrées abandonnées de Dieu. Des rois virent leur V
avant l'issue de leur vie que ceux de l'empire étaient dans l'
état des rois mais sans héritiers pour les déshériter et pour p
l'empire en octobre 814 l'empereur se fit élire empereur et l'emp
les états de l'empire et de l'empire de l'814. L'empire fut rétabli
Néanmoins il fut introduit le culte de la croix et de la croix. A l'empire
simplement de l'empire et de l'empire de l'empire de l'empire
l'empire de l'empire de l'empire de l'empire de l'empire de l'empire
l'empire de l'empire de l'empire de l'empire de l'empire de l'empire
l'empire de l'empire de l'empire de l'empire de l'empire de l'empire
l'empire de l'empire de l'empire de l'empire de l'empire de l'empire

31. LOUIS BRETHEL, *Vie et mort de Byzance*, Albin Michel, Paris, 1946, pp. 87-91.

proce s'un le d'un miche des Remouss avec un m'lier de moines
qui d'itrent avec des cimes. Concoque aux niches de Saint So-
phie f... donc r... se s'y rendre can que le patria che agit me
se, ce p'te r... l'exte

[illegible]

En 828, le pape Léon invoque à Paris qui donna satisfaction à l'impératrice. Mais les musulmans n'ont pas adhéré à l'ordonnance de l'empereur. Les musulmans ont continué à se battre. Byzance se fonda en 1054 et le pape Léon IX. Ainsi l'empereur Michel le Bègue mourut avant que la question ne fut tranchée.

Si l'on en croit Théophane, le « baronne au début du règne de son père » mourut au retour en 879. Il avait reçu une bonne éducation, comme le leur le Grammairien qui « avait donné tout ses soins à l'étude des lettres grecques et s'était attaché avec une particulière assiduité à l'histoire byzantine se dévouant comme un soldat à l'étude de l'histoire de son pays » et qui n'avait pas les « vices des hauts fonctionnaires ».

un noble d'origine bon administrateur, grand battisseur et
cette année-là des travaux de préservation pure. Malheureusement
son état de dépression a été si sévère qu'il a montré une grande
sensibilité à l'influence du Patriarche Jean. Il a
été obligé de se retirer à la fin de l'année. Il a renoué les
liens avec les monastères.

[illegible]

Si l'existence naturelle de Thophré vitales est en soi p
cependant ces deux éléments exogènes, l'écou
et Thophré venus de l'extérieur, en l'absence de l'écou
Proust a perçu l'importance capitale de ces environn
soutenue par la seule volonté de l'empereur

La victoire de l'orthodoxie (843)

[illegible]

*La Mère de Dieu.
du monastère des Grottes
avec les Saints Theodosi et Antoni
vers 1288 (École de Kiev.
Galerie de Tretyakov, Moscou)*

s'imposait. Mais il la fait encore que quelques mois pour surmonter diverses difficultés et éliminer une certaine opposition dans l'armée et dans le clergé. Éviter que la renommée de son maréchal ne soit ternie par un échec et surtout déposer le patriarche Jean. Théodore avait le prestige d'un successeur dans la personne du légat Michel, un défenseur de l'orthodoxie et fort apprécié à Constantinople.

Les livres munies par le fer des iconoclastes obagés dans les fonctions publiques, de soutenir ses machoires par des banderoles blanches qui devinrent pour ses successeurs les insignes et la parure de son pontificat, il conservait assez de verve et de voix pour dicter ses hymnes et ses discours, toujours redoutables aux ennemis des images.

Après un an de préparatifs, Théodore s'en va à Rome. Avec lui, le pape Jean VIII, le patriarche Jean fut déposé et remplacé par Michel. Les iconoclastes les sept premiers conciles furent donc à nouveau réexaminés, on desira ériger la sainte image à l'entrée de la basilique, les évêques et tous les hauts fonctionnaires de l'empire furent respectés et l'empereur lui-même trouva l'assurance des Pères qui l'avait gracié de sa vie.

Il ne resta plus qu'à célébrer ce grand événement, cette victoire après un siècle de luttes. Le premier dimanche de Carême fut choisi pour la solennité, le 11 mars 843. Une procession imposante présidée par le patriarche Méthode et menée par l'impératrice, toute la cour suivait par les rues et les églises. Tout beaucoup de porteurs enroulés et à eux-mêmes les preuves de leur fidélité à l'Église. À Saint-Sophie pour célébrer la fête de l'Orthodoxie et le triomphe définitif de la vérité.³⁴

Nous gardons les lois de l'Eglise, lois observées par nos Pères, nous ne prenons les images, nous les vénérons de notre bouche, de notre cœur, de nos yeux, celles du Christ et celles des Saints. L'honneur et la vénération adressés à l'image remontent au prototype, c'est-à-dire à Dieu, à la Trinité, à Dieu, c'est celle que nous suivons et nous crions : Christ, Christ, Seigneur, vous toutes ses œuvres. C'est la loi du canon des matines.

Bilan de la crise des images

Avec la victoire de l'Orthodoxie prend fin une crise qui a ébranlé l'empire byzantin et le monde byzantin, ce qui est un succès pour l'Europe entière.

Dans la lutte contre les empereurs iconoclastes, l'autorité autonome de l'Église se consolide.

5. La Transfiguration

Église de Bérat, XVI^e siècle
Photo Bulfoz

³⁴ «... le Constantinople depuis la fondation de sa ville par Constantin le Grand...»
«... le Constantinople depuis la fondation de sa ville par Constantin le Grand...»
«... le Constantinople depuis la fondation de sa ville par Constantin le Grand...»

s'imposait. Mais il fallait encore quelques mois pour surmonter diverses difficultés — miner une certaine opposition dans l'armée et dans le clergé — éviter que la mémoire de son mari ne soit ternie par un anathème et surtout déposer le patriarche Jean Theodor, avant de choisir un successeur dans la personne de l'igoumène Méthode, confesseur de l'orthodoxie et fort apprécié à Constantinople.

*Les lèvres muettes par le fer des iconoclastes, oblige, dans les fonctions paroissiales, de se taire et de ne pas parler de la beauté des images d'icônes, pour la gloire de Dieu, et de ne pas se laisser entraîner par ses discours toujours redoutables aux ennemis des images*³³

Après un an de préparatifs Théodor choisit, un concile. Ayant refusé d'y participer le patriarche Jean fut déposé et remplacé par Méthode. Les canons des sept premiers conciles furent de nouveau promulgués, on les fit rééditer et une des premières décisions condamna les iconoclastes et les hérétiques. L'honneur la mémoire de l'empereur défunt fut respectée et Théodor obtint l'assurance de la Perse qu'il gouvernerait grâce à Dieu.

Il ne restait plus qu'à célébrer ce grand événement. Cette victoire après une série de défaites le premier dimanche de Carême fut fixée pour la célébration. Le 1^{er} mars 843 une procession imposante présidée par le patriarche Méthode conduite par l'impératrice et toute la cour suivie par le clergé et les fidèles portaient en procession deux icônes les preuves de leur foi et de leur amour. Sainte Sophie pour célébrer la fête de l'Orthodoxie ou le triomphe définitif de la vérité³⁴.

Nous gardons les lois de l'Eglise, lois observées par nos Peres, nous peignons les images, nous les vénérons de notre bouche de notre cœur de notre volonté, celles du Christ et celles des Saints. L'honneur et la vénération adressés à l'image remontent au prototype c'est la doctrine des Peres inspirés de Dieu, c'est celle que nous suivons, et nous crions avec foi au Christ Benissez le Seigneur, vous toutes ses œuvres (Chant 6 du canon des matines)

Bilan de la crise des images

Avec la victoire de l'Orthodoxie prend fin une crise qui eut de graves conséquences pour le monde byzantin et les chrétiens aussi pour l'Europe entière.

Dans la suite les empereurs non orthodoxes l'abolirent et autorisèrent, au 15^e siècle, les iconoclastes à renouer avec les idées

5. *La Transfiguration.*
Église de Bérat. XVI^e siècle
(Photo Bulloz).

33. Eugène BLAIS, *Les Moines de Constantinople depuis la fondation de la ville jusqu'à la mort de Photius (330-893)*, Lecoqfr. Paris, 1897, p. 160.

34. Cette fête est célébrée encore de nos jours le premier dimanche du grand carême.



L'Europe orientale se tournera, jusqu'à nos jours, pour passer à cette source du renouveau.

Entin la victoire sur l'icônoclisme devait avoir une influence capitale dans le domaine de l'art sacré.

Quant à l'icônoclisme même, il eut des conséquences malheureuses. Les destructions systématiques n'ont pas seulement effacé des trésors artistiques précieux. Elles ont aussi privé les historiens d'un grand nombre de documents, importants pour une meilleure connaissance de l'époque. Il est vrai que l'Europe prit intérêt de l'exode des artistes. Elle, surtout Rome, doit beaucoup aux réfugiés de Byzance.

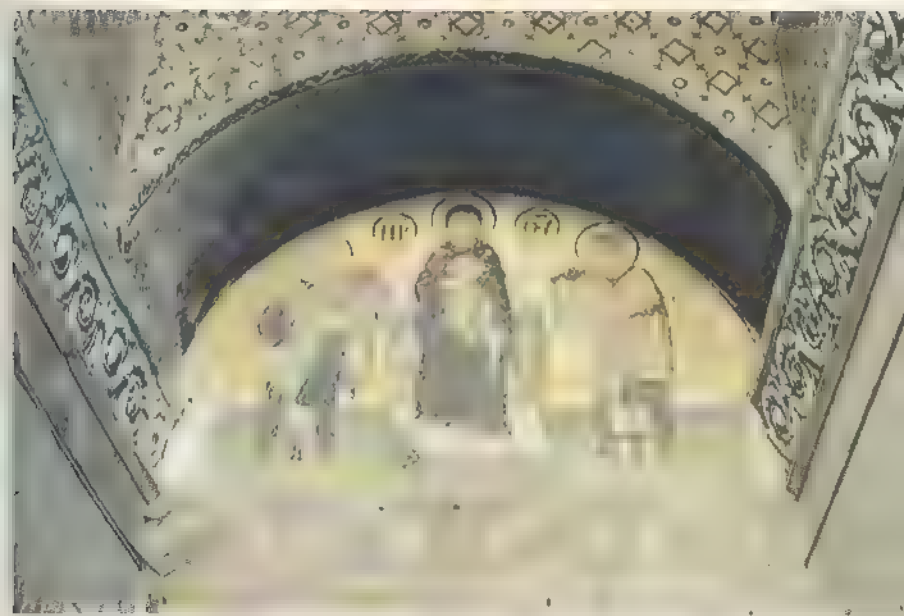
Comment être en un tel besoin de choses iconoclastes. Pour un spectateur étranger, l'icône n'est qu'un objet d'art, comme la sculpture, l'architecture, de différents conflits ou d'une autre réaction en chaîne de causes et d'effets. La question des images serait à poser avec cette explosion. Cependant, vue de l'intérieur, cette affaire devient une question profonde, car la question des images repose fondamentalement sur la question de l'essence même du christianisme, de l'incarnation.

C'est l'incarnation qui est mise en question par l'icônoclisme. Et c'est l'icônoclisme qui est décliné dans le culte des icônes. L'icône est reflet du Prototype et chaque icône le reflète, des natures divines et humaines unies dans le mélange dans la personne du Christ. Ce principe de l'union du divin et de l'humain commande tous les domaines de la vie de l'Eglise, sa doctrine, ses sacrements, ses relations avec le monde, sa liturgie et son art.

*icône "De toi se réjouit toute
créature"
École de Moscou, début XVII^e siècle.
(Galerie Tretyakov, Moscou)*



6. *La Théotokos entre Constantin
et Justinien.*
Mosaïque, Sainte Sophie,
Constantinople. vers 1000



Éléments d'une théologie de l'icône

La doctrine traditionnelle

L'icône se veut image de l'invisible et même présence de l'invisible. Une telle affirmation a de quoi surprendre. Elle surprend l'homme d'aujourd'hui peut-être plus encore que les hommes des temps passés. Comment en profondeur comprendre l'icône ?

À un premier niveau, l'image peut être définie comme un simple porteur d'information, même si l'image sacrée revêt de par son caractère symbolique une dimension transcendante. En effet, l'image décrit un personnage ou un événement, elle rappelle ce qu'elle figure et elle devient ainsi un lien entre le représenté et l'observateur. Mais il y a aussi le caractère d'intermédiaire. Or, avec l'icône, cet intermédiaire dépasse le simple médium que l'aspect extérieur de l'icône donne, que son essence est d'être le lieu de la présence. Différent de la réalité qu'elle représente, elle n'est pourtant réductible à un simple souvenir. Mais comment justifier théologiquement cela, comment le dire, comment le définir ?

La réponse est une réponse à cette question : nous admettons que ce qui distingue l'icône de l'œuvre d'art est qu'elle est aussi comprise comme dans la tradition, soit le dans la vie liturgique, tels qu'ils se sont précisés au cours de l'histoire.

L'histoire de l'icône a été retracée précédemment, ainsi que la crise iconoclaste et l'extinction finale de l'orthodoxie. On se limitera aux arguments théologiques qui commencent la discussion et se concluent sur un elle d'orthodoxie, à savoir que cela doit être une question secondaire ou de pure iconoclastie consistant une réaction à l'un des autres des hérésies précédentes. La attaque de l'icône comme de la foi chrétienne, le sens de l'Incarnation. Si la lutte entre iconoclastes et iconodules a été poussée jusqu'au martyre

la foi chrétienne que l'on défendait ou que l'on remait

Les arguments iconoclastes

[illegible]

Christ Pantocrator

[illegible]

Ainsi, même à l'époque du débat le problème christologique commença à se poser sur ces images. En exsurgissant sur ce terrain que le concile œcuménique de 1964 repoussa aux arguments de Jean Duvallier, Migeon eut l'audace monophysite il n'écrit pas qu'il est pour les monophysites de renoncer à la doctrine des deux natures. Au contraire, il se servait pour mettre le problème devant le concile servant à l'affirmer que même si Christ ne présente son humanité séparée de l'incarnation divine, il n'est pas le même. Au contraire, il affirme que l'homme représente le Christ qui lui permet de se diviser et de se unir. Il suppose que l'homme peut être représenté et qu'il est impossible de le représenter. Il est mortel et il donne à l'homme une physique. Au contraire, le concile œcuménique veut rester fidèle à la définition de Chalcedoine qui veut que le Christ est une personne et qu'il est une nature humaine et une nature divine. Il est mortel et il donne à l'homme une physique. Au contraire, le concile œcuménique veut rester fidèle à la définition de Chalcedoine qui veut que le Christ est une personne et qu'il est une nature humaine et une nature divine.

1 Cf. Vladimir SOLOVIEV, *la Grande Controverse et la politique chrétienne (Orient et Occident)*, Aubier-Montaigne, Paris, 1953, pp. 72, 73.

2. *Coutre ceux qui relient les images au ciel* P. 94 no. 1245

[illegible][illegible]

Le culte orthodoxe de l'image

[illegible]¹ Jean MEYENHOFER no ed pp 248-259

4. CT *Contre ceux qui rejettent les images*, op. cit. P G 9d Col 1240-244 137

5. GIAN-DOMENICO MASSE, op. cit. I, 1902, col. 372.

e représente est le Verbe incarné⁶. Cette extraction est importante pour l'étude des images, car elle souligne la différence essentielle entre une image et l'image et son prototype le Verbe Incarné à partir des Saints qui participent à sa gloire. En outre, elle défend l'usage contre l'absence d'idole et doit la protéger des abus qui la menacent à toutes les époques.

Le prototype et l'hypostase

Mais les orthodoxes étaient confrontés aussi à cet autre problème : comment un prototype peut-il se manifester en images ? L'homme du Christ serait-il descriptif ou tout ce qui est divinifié par le Verbe est la somme ? Il y a eu en grecs *kath'ou hen* qui, lui le nouvel Adam. Si les orthodoxes sont d'accord avec les iconoclastes, il n'y a pas de représentation du Christ, mais ils ne le disent pas. Ils pensent que nous avons l'homme le ou Christ car le mot de nouveauté en question l'annonçait hypostatique. Les deux traditions qui répondent à ce problème, chacun de façon différente, ont saint Néphore patriarche de Constantinople et saint Théodore Studite. Néphore, bon logicien, distingue d'abord l'essence et la ressemblance. Ainsi il montre que le terme de « conception » *perigrafe* ne peut pas être un élément constituant de l'image. Une chose peut être circonscrite selon le lieu et temps, les formes et même selon la compréhension. Elle est donc d'ordre notional. Le domaine de l'image par contre est la ressemblance visive avec son prototype. Ainsi Néphore développe une conception très réaliste de la peinture pour poser la question : le Christ a-t-il un aspect visuel qu'on peut représenter ? La question fut résolue depuis longtemps une réponse positive. Par les témoins angéliques Néphore montre que le corps du Christ avait bien sa ressemblance, même après la résurrection.

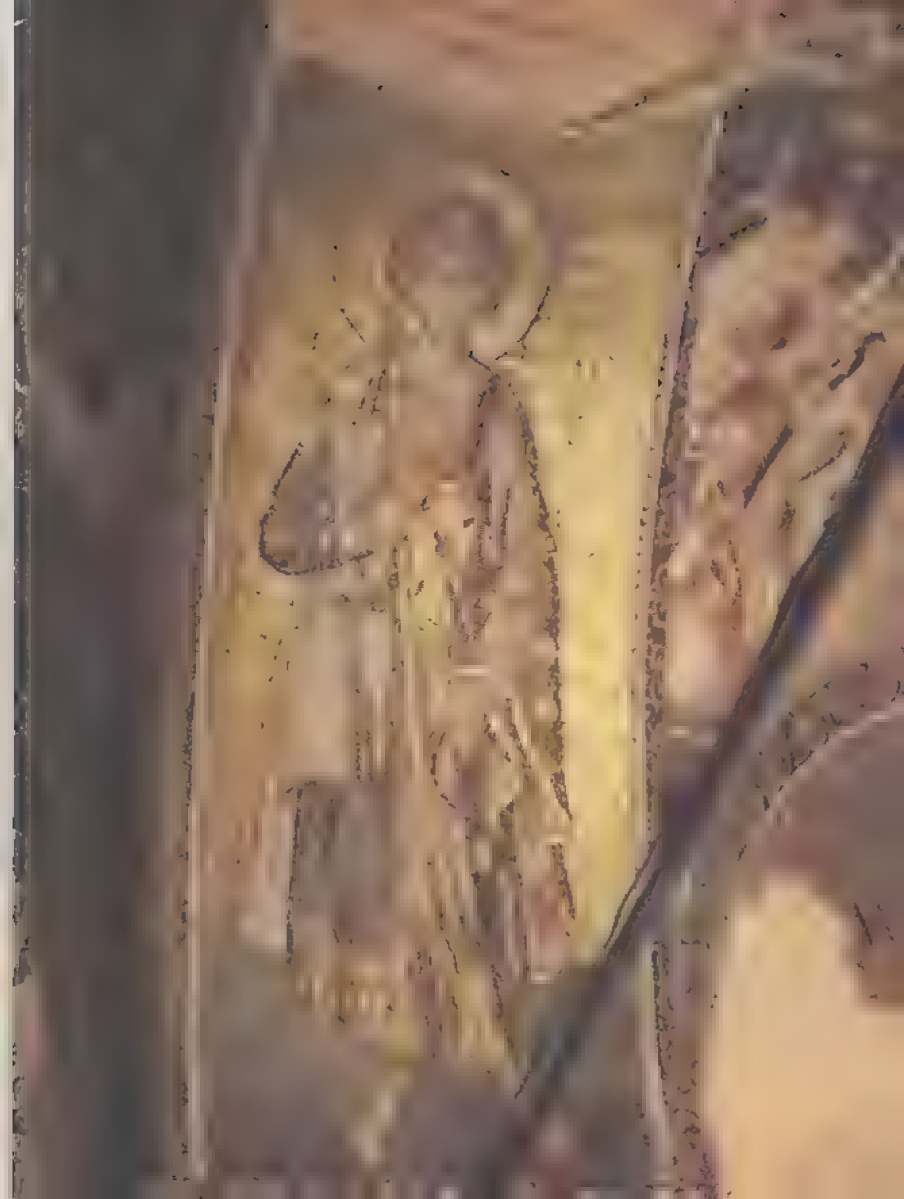
L'annexion non de l'échelle s'acte en, centre sur la para-
doxe. L'annexion se fait voir. C'est la signification que le Verbe
mythique nous fait apparaître. Il nous veut que nous ayons
une certaine manière de nous hypostasier. Mais, comme du
Christ nous repense, nous en sentons nous un hypostase.

Il est clair que l'apostrophe de Pierre par exemple n'est pas représentative d'un autre type de mot d'ordre. Il n'est pas non plus représentatif d'un autre type de mot d'ordre. Il est clair que l'apostrophe de Pierre par exemple n'est pas représentative d'un autre type de mot d'ordre. Il n'est pas non plus représentatif d'un autre type de mot d'ordre.

7 *Saint Martyr*
Mosaïque,
Eglise du Sauveur de Chora
(Karié Djami), Constantinople
vers 1310

6 Cf. Jean MEYENDORFF *op. cit.* p. 251 : « Saint Thomas d'Aquin a-t-il même admis une distinction entre les deux sens du terme ? Les théologiens de l'école des augustins ont répondu négativement, par le concile orthodoxe de Sainte Sophie en 1450 et plus tard par les Pères du Vatican ».

8 Christoph von SCHÖNBORN, *l'icône du Christ*. Éditions universitaires. Fribourg-en-Suisse 1976, p. 218.



espece. Mais on es peint en tant qu'il possède outre la définition commune certaines propriétés qui es distinguent des autres individus de la même espèce⁹. Le même e Verbe en se faisant chair assume la nature humaine et puisque ce e substance que diris es moi-même il n'es pas l'essence l'homme en-général mais le homme e personnage hist i-jai-Jesus de Nazareth. Et des lors que es particularités sont propres à la personne et non à la nature, il devient évident que es traits du visage es-Jesus sont es traits de la personne d'Jesus. C'est et que le point central de la doctrine christologique e touché jusqu'à l'os es théologiens. Il devient évident que même si se dit que l'adversaire de la christologie e paradoxe de l'incarnation, l'hypothèse de Christ es incarné n'es pas un paradoxe. C'est et que la n-j'ai-Jesus vive mais se e l'humanité qu'es es incarné en elle (hypothèse) à la manière d'un individu * a en atome *¹⁰

Auss, peut-on vraiment dire que l'infinitif reconstruit le Verbe de Dieu, car le Verbe lui-même s'est reconstruit en devenant homme ?

Dans cette vue de l'hypothèse la constitution de Nicéphore entre transcription et rescription est évidente en principe. Si pour Nicéphore la rescription est une petite rhétorique, toute nature pour Theodore est et ensemble des traits caractéristiques qui distinguent une personne de l'autre. Certes, ces traits sont pris à la nature mais ils l'exposent expressément de l'indivisibilité d'une personne. Concrètement, ce qui peut circuler dans un tel ne circonscrit pas la nature, mais la personne représentée.

Prototype et présence

[illegible]

If \mathbf{v} is the one square block, $\mathbf{v} = \begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 1 \end{pmatrix}$, then $\mathbf{v}^2 = \mathbf{v}$ and $\mathbf{v}^3 = \mathbf{v}$.
If \mathbf{v} is the two square block, $\mathbf{v} = \begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{pmatrix}$, then $\mathbf{v}^2 = \begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{pmatrix}$ and $\mathbf{v}^3 = \begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{pmatrix}$.

9 Op cit PG 99 col 405

0 1p 1000 601 420

et les icônes byzantines du Christ, les mots-paroles «tu es» - «celui qui est» inscrits dans la croix de l'auréole, indiquent la personne du Verbe incarné.

12 Op cit P G. 5. 4. 0.



[illegible][illegible][illegible][illegible](3) Its *z*-field can be 344

54 SAINT THEOPHORE STUDITE: *Lettre à Platon*. P.G. 99 col. 504-505.

Avec Theodore Sahlb, la théologie de L'ave a atteint son sommet. Il est étonnant que l'ave n'a plus d'unicité et pour le donner une théologie qui puisse donner une réponse satisfaisante à l'écologie.

Retutation ultime de l'iconoclasme

Alors à cette date des conciles, y a aussi eu eu d'un Pape. Et pendant cette période, les chrétiens avaient les fêtes de la croix, comme les fidèles. C'est la chose que l'empereur Constantin a fait promulguer. C'est à l'époque où les orthodoxes se sont réunis et ont pris les arguments de Jean Damascène. On ne trouve rien, par exemple, pour répondre à ce moment-là l'empereur. La situation est sans doute l'absence des persécutions. Mais, la nature raison tient à ce que lors de l'invasion de Byzance, on ne connaît que des textes relatifs à l'influence de Jean Damascène. Alors ces deux autres sources se trouvent à un moment différent. Les actes de Nicée I (325) sont un reflet de cette situation. Mais pas tant à la fin de saint Théodore (879) quand l'orthodoxie a été définitivement 843. Ce sont ces actes qui sont soigneusement confirmés par ce temps ne permettait alors pas une préparation théologique en priant pour comme à Nicée I. Mais voyons le texte de la déclaration finale. L'« oros » :

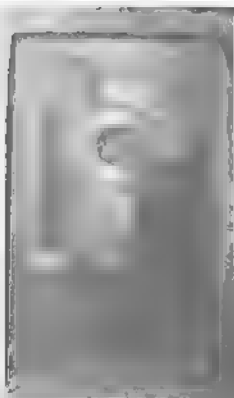
Nous définissons que (.) comme les représentations de la croix
doivent être placées dans les saintes églises de Dieu, sur les saints
ustensiles et les vêtements, sur les murs et les tableaux dans les maisons
et les chemins aussi bien l'image de Dieu notre Seigneur et Sauveur
Jesus Christ, que celle de Notre-Dame immaculée, la sainte mere de
Dieu, des saints unnes, de tous les saints et des justes

originaux à se porter vers eux, à leur témoigner en les baisant une

8. *Saint Grégoire de Naziance.*
Fresque.
Église du Sauveur de Chora
(Karé Djami). Constantinople.
vers 1310



sait les Evngiles, soit la representation de la croix, soit une image
sacrés ou les saints monasteres, nous urdonnons s'ils sont évêques ou
clercs, de les deposer, s'ils sont moines ou laïcs, de les séparer de la



Saint Mary

[illegible]

Le dernier paragraphe énumère les actes contre la dignité des moines et met en évidence les punitions infligées à ceux qui résistent à ces actes. De plus, dans ce document, comme dans celui du *quatrième concile* de Constantinople qui en 879 doit encore une fois « ôter l'oubli » des saints images de Nicée II, la présence plus évidente de la sainte croix, symbole de la Passion et de notre salut, et l'insistance sur la présence de la Parole évangélique de Dieu dans l'Eglise et le seul et véritable lieu des

[illegible]

5 Gervais DUMÉGE, *la Foi catholique* L'Orante Paris, 1969 pp. 319-320, citant saint Basile *Traité du Saint-Esprit*, P.G. 32 col. 149.

16 Cf. Serge BOHDANOV *Ikona i ikonoportanie*, YMCA, Paris, 1931, p. 610.

17 Gervais DUMÉNIL, *op. cit.*, pp. 320, 321.

Le langage byzantin

Il est difficile pour l'Occident de comprendre les structures mentales et les pratiques littéraires de la civilisation byzantine. Les sources grecques nous offrent une image fragmentaire et souvent contradictoire de la société byzantine. En outre, les sources occidentales sont souvent biaisées par la vision de l'Occident de la civilisation byzantine. Des lors, comprendre quelle est la vision du monde propre à cette société, inventer les formes littéraires qu'elle a choisies pour s'exprimer, c'est pour nous une tâche dans laquelle est le sien.

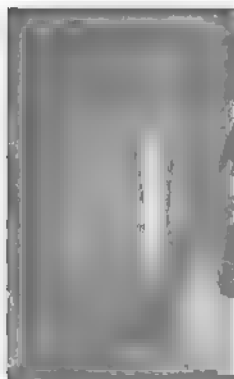
La société byzantine

Ces prémisses nous amènent à ce qu'on peut appeler la « vision byzantine ». Que les sources littéraires que et comment les sources historiques. L'histoire byzantine se conçoit par ses aspects théologiques, économiques, sociaux, artistiques, littéraires, etc. Les sources littéraires byzantines nous offrent une image fragmentaire et souvent contradictoire de la société byzantine. Des lors, comprendre quelle est la vision du monde propre à cette société, inventer les formes littéraires qu'elle a choisies pour s'exprimer, c'est pour nous une tâche dans laquelle est le sien.

La civilisation byzantine est une civilisation qui se conçoit par ses aspects théologiques, économiques, sociaux, artistiques, littéraires, etc. Les sources littéraires byzantines nous offrent une image fragmentaire et souvent contradictoire de la société byzantine. Des lors, comprendre quelle est la vision du monde propre à cette société, inventer les formes littéraires qu'elle a choisies pour s'exprimer, c'est pour nous une tâche dans laquelle est le sien.

La civilisation byzantine est une civilisation qui se conçoit par ses aspects théologiques, économiques, sociaux, artistiques, littéraires, etc. Les sources littéraires byzantines nous offrent une image fragmentaire et souvent contradictoire de la société byzantine. Des lors, comprendre quelle est la vision du monde propre à cette société, inventer les formes littéraires qu'elle a choisies pour s'exprimer, c'est pour nous une tâche dans laquelle est le sien.

une bonne part de permanence dans cette longue évolution (ont) a
la capitale. Constantinople a sa succession d'occupateurs.



Saint martyr

L'aristocratie

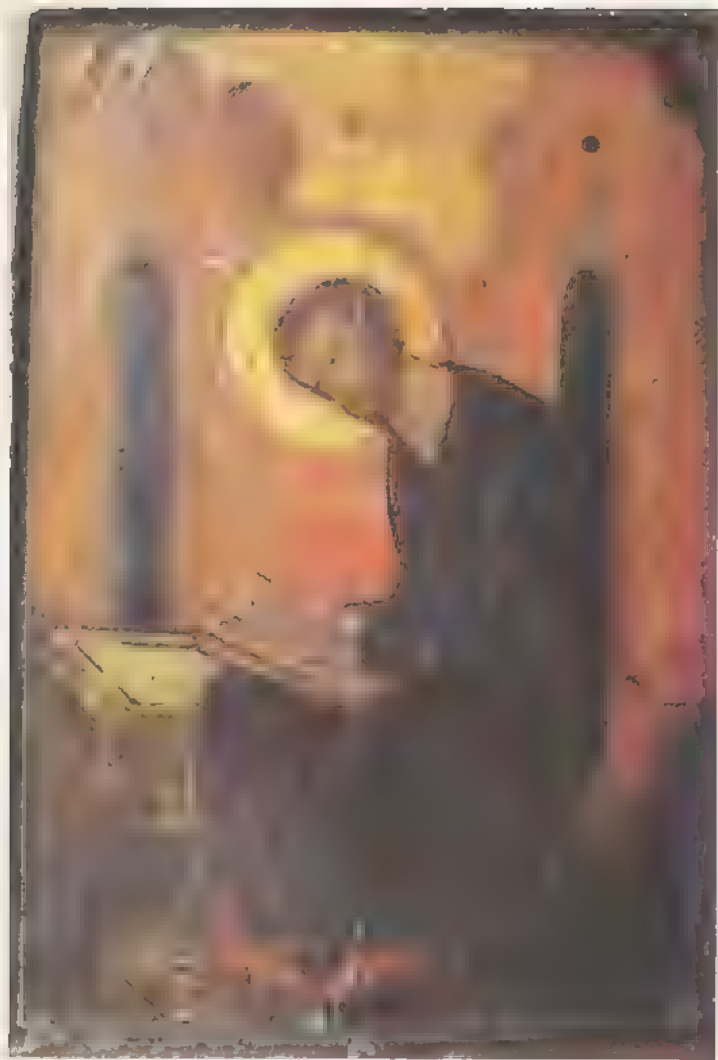
La société de cette ville est dominée par le aristocrate de propriétés et les fermiers et l'histoire de la ville par les hauts et les bas des de la structure et les paysans.

es mêmes propriétés, on met un voile, enroulant l'ensemble, grâce à une écharpe, à l'indolence et à l'impertinence du personnage et du regard. Aussi, à la vue de cette association de ce petit à la fois possible, l'air d'un quelconq de la classe et d'une une véritable équilibre, capables de déposer les capricieux eux-mêmes (voir pl. 7, p. 45).

[illegible]

Une autre chose importante de l'histoire de l'ins anthropologie est celle de haute technologie. Hommes d'une brillante culture capable d'exprimer toutes les nuances de leur pensée et de faire dans le principe une œuvre technique, ils consacrent ex cathedra à ce qui est possible, à l'hygiène. Mais dans leurs songes, ils ont le sens de la justice, des choses qui doivent être la loi et le pouvoir impie et qui participent même aux débats théologiques.

L'Éclipse[illegible][illegible]





Saint Demetrius.
École de Larissa, XIV^e siècle.
(Musée Préhistorique, Mytilène).

hursiques exprimant la gloire et la possession. Seuls par les
croix noires sur un fond blanc = polystavron = ils demeurent
attachés à leurs terres. Les terres des *hursiques* sont les terres
p. 8, p. 49)

[illegible][illegible]

L'empereur

[illegible]

personnage sacré

Ainsi les Particularités des comptes hyzont nos portent l'em-
pre me ce et enu nou ar s uel pas e'ement enuieux
sera de plus en plus déterminant pour son évolution

[illegible]

La vision religieuse

Cependant, c'est cette dernière dimension culturelle – civilisationnelle et de ses formes sociologiques et politiques – qui se fait la plus sensible en ce sens que les profondes sautes de sa vision politique, religieuse, du monde, des sociétés, de l'État, de la Byzance, de la méditerranée, des pays du levant et de l'Europe orientale jusqu'à l'Europe occidentale en passant par le monde byzantin et byzantin en premier lieu, héritage des deux civilisations – l'Occident et l'Orient.

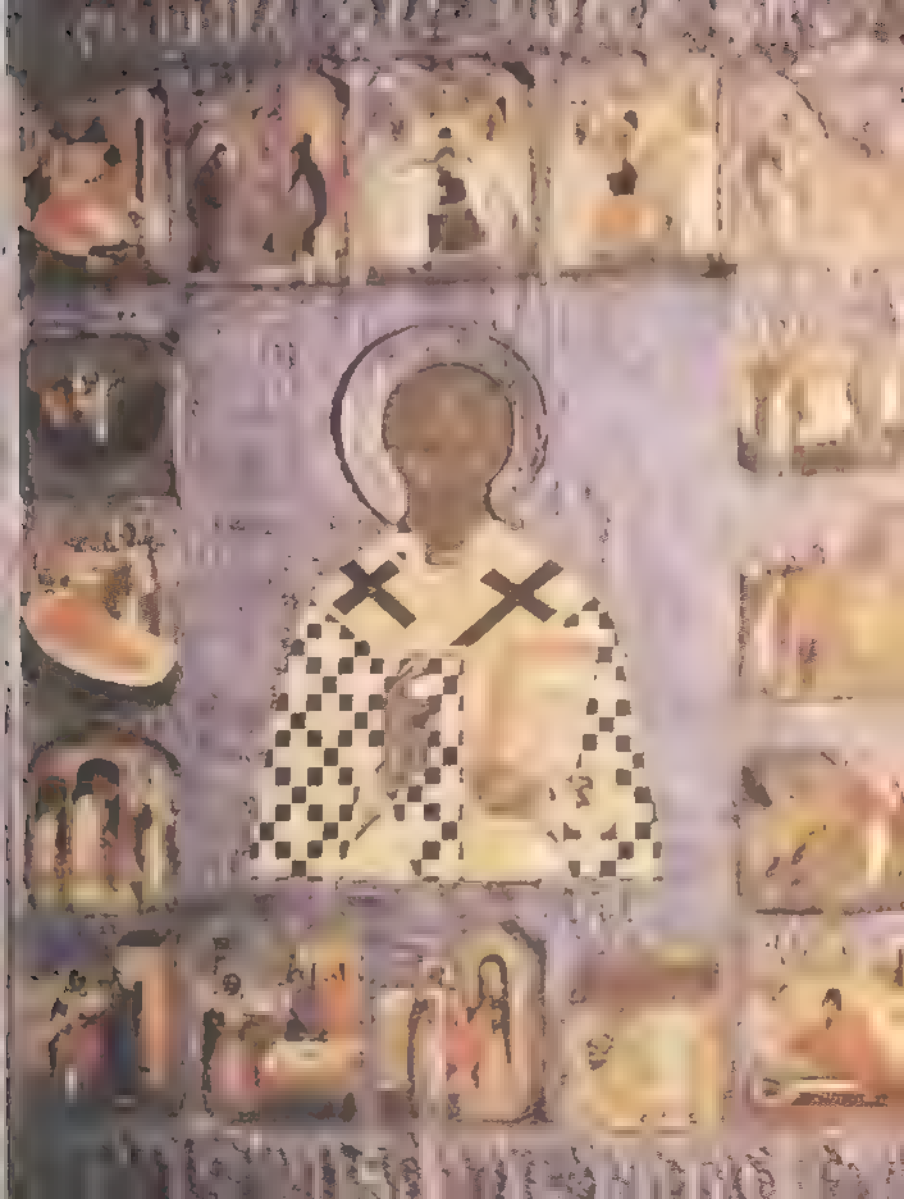
Certes, tout comme l'Épistémologie d'Épistémologie est fondée sur l'analyse philosophique, la doctrine des premiers chrétiens et la théorie des Pères grecs, dépendant des e^v siècle elle diffère beaucoup des autres rationalités et l'Épistémologie.

D'abord, maître bien des courants, on se comprend comme
 l'Église de l'empire qui est le royaume de Dieu sur la terre. À sa
 gauche elle ressentirait le poids de l'Église romaine pour ce qu'elle
 a de plus hiérarchique, et le terre comme une trahison. Entri-
 cun les différences d'analyse en fait et hier et aujourd'hui on se
 sur l'usage de l'écriture, l'opinion de nous et nous le sait
 et des on a vu que l'expérience est un objet des
 de l'écriture, que sa connaissance est un objet. Même si
 on a vu l'écriture de la part des auteurs les plus importants, on
 de l'écriture, on a vu l'écriture de la part des auteurs les plus importants, on
 peut chercher à spécifier les œuvres de près du monde
 byzantin

La réinception du mot *Byzance* prend ses origines dans
 le lexique scientifique pour les termes d'astrophysique
 puis est réintroduite dans le langage scientifique par le
 mot *Byzantine* et enfin dans le langage courant par le
 mot *Byzantin* qui a été réintroduit dans le langage

[illegible]

10. Saint Nicolas et scènes
de sa vie.
École de Moscou XVI^e siècle.
(Musée du Vatican, Rome)



contact avec la nature. Ainsi, le but final de la vie est de vaincre le monde sans lui pour sortir de cette condition de pêche. Dieu est considéré comme un souverain sans rassemblement ni hiérarchie, les hiérarchies qu'un homme peut avoir sont la pêche et de la mort. Il reporte tout son espoir dans la vie éternelle.

Contemplation et ascèse

Dans cette conception de l'univers, le mystère de l'«*un*» n'est pas une pure abstraction philosophique. Par incarnation, le pécheur et le dieu ne se séparent pas, et l'homme est mis en contact avec le divin. Plus qu'une contemplation, Dieu se révèle et se fait homme pour que nous puissions saisir l'essence d'un *«*un*»*. Au-dessus de nous se trouve le temple de Dieu, et c'est comme toi, heurte l'âme, devient le temple du Saint-Esprit.

Primaire, secondaire et tertiaire n'est pas efficace. Malgré ses richesses, le tiers par l'intermédiaire du monde sensible reste hostile. Le peuple et le non-poussin sur la scène du monde est le même. Les deux, l'un et l'autre, ne se comprennent. La saut, vers vers et royaume des cieux est la loi dans le Christ et son initiation par la prière et l'absence. Par la loi, sa vie a porté de ce monde sensible vers le monde idéal et la communication de l'homme possible.

On apprend alors l'importance de la contemplation dont l'ascèse est vue comme une préparation. La nature sensible du séraphite se libère de toute lâcheté, de tout amour et de péché comme de toute influence extérieure. Il se jette dans le nuit mystique et attend l'illumination divine.

Nous ne sommes pas nés pour manger et boire mais pour briller par nos vertus à la gloire de notre Créateur. Nous nous nourrissons par nécessité pour que notre vie garde sa force pour la contemplation pour laquelle à vrai dire nous sommes nés.

Le film comprend importantes et révélatrices notes. Pour les scènes se trouvant dans des musées, l'auteur a été en contact avec les conservateurs. Nous remercions M. Michel Vatin, directeur du musée des Arts et Métiers, pour les renseignements et les autorisations de filmer, ainsi que M. Jean-Louis Lemaire, directeur du musée de la Ville de Paris, pour les renseignements et les autorisations de filmer. Les notes ont été rassemblées par M. Jean-Louis Lemaire, directeur du musée de la Ville de Paris, et M. Jean-Louis Lemaire, directeur du musée de la Ville de Paris.

les caractéristiques

3 *Letters*, PG 36, col. 1411

4. NIKEPHORI BLEMMYDES: *Epistola universalis et ad multas littere destinata* ? an plus
autre publi? P.G. 142, col. 608



*Saint Nicolas.
Icône russe, début XVIII^e siècle
(Coll. privée).*

Le culte

Dans ce culte l'homme se leve vers la sphère transcendante de Dieu à la recherche de la pureté et des décorations. L'expressivité des chants liturgiques de ces cultes conduit à les chercher d'abord par la présence de mystères. Chaque rite est un symbole et est de haute présence de l'éternité.

[illegible]

Dans ce monde d'une richesse matérielle qui s'enrichit, les forces spirituelles devaient avoir un dynamisme encore plus puissant pour élever l'homme vers la beauté du monde intelligible, le divin de Dieu.

Dans cet accord relatif des richesses matérielles et de la vie spirituelle, on devine peut-être une référence à la fonction « magico-religieuse » de la justice divine, celle de Dieu, à travers laquelle on croit saisir l'axe visible et invisible du monde, et se jeter par un élan spirituel vers la grandeur visible de la divinité⁶.

L'image

En Occident il peut se fermer pour une Byzantine catholique l'Église papale, mais c'est une Église qui ne peut pas se fermer, elle est ouverte à tous, elle est ouverte à tous les peuples, elle peut se fermer à elle-même. Mais c'est la tâche de l'Église qui a donné à l'Église la tâche de se fermer.

And, perhaps, the more the country is exposed to the effects of the global economy, the more it will be forced to open up its economy to the world.

5 Cf. BOTT-OSTRENSKI, « Sémantika ikony » (« La sémantique de l'icône » *RUSKIA* 13 [1977], Einaudi, Turin, p. 205.

6. Gian-Domenico Vasta, op. cit., t. 12, col. 106.

indiqué le d'un artiste mais théologien en images. C'est la raison pour laquelle le peintre était souvent au magistère du séigneur, et cela pour interpréter et se faire apparaître sur les toiles de l'époque tardive. C'était en particulier le cas de l'artiste qui nous a livré ces deux très belles formes de l'écriture de nouveaux hymnes. Mais ces deux versions sont très proches, et il est de ce fait que la forme qui suit est de ces très beaux et montrent les canons des conciles et des synodes.

Il faut donc se rendre compte que le rôle de la sculpture, après le renouveau du XVIII^e siècle, n'a pas été de créer de nouvelles formes, mais de donner une nouvelle interprétation aux formes du prototype. Ainsi, tout comme la sculpture grecque du prototype voit disparaître l'âme à cause de la forme, l'art du XVIII^e siècle ne représente plus des traits véritables, mais des traits qui se représentent dans des conditions spatiales, ainsi que ceux de saint Pierre dans ses traits caractéristiques que l'on passe par les vingt-neuf et il se distingue nettement de saint Paul ou de saint André.

Tous ces éléments sont se sont transformés par la tradition en une très vaste peinture des premiers siècles. On les trouve ailleurs. Ils ont été plus tard dans les manuscrits des peintures et de la littérature. Ils ont été les caractéristiques des manuscrits les plus anciens, car il n'est pas étonnant que la théologie byzantine

Or, pour beaucoup de saints on ne connaît pas les sources historiques de cette figure. Dans ce cas, c'est une simplicité spécifique qui donne à l'image une réelle spiritualité. Les non-abonnés marquent souvent une catégorie spécifique de la hiérarchie des saints avec leurs couleurs respectives, qu'elles soient en communion de communion ou de communion. Ainsi, le caractère catholique est visible par la couleur rouge, l'essence de son existence. Cela vaut par excellence de l'icône de Christ et de la Vierge. La couleur est autre chose que ce qui est fait comme notre salut. Seuls les saints sont ceux qui ont le droit de se consacrer à des vêtements et servir l'Église avec une mission. Les saints à qui on attribue une mission du Pater noster, des Pater et la messe et régner sur l'univers.

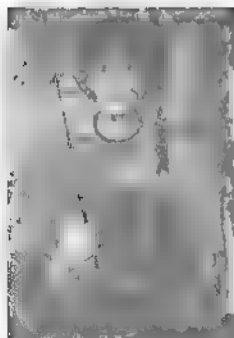
f homone transfigure

Le projet de la croix par un homme d'athéisme grecque n'est pas seulement l'idée que le salut est atteint aussi bien que les croix de l'Église, mais l'idée que Dieu et Christ et ses saints s'est réalisée l'idée de l'humanité dans sa plénitude. L'homme s'élève à un point qui ne peut exprimer qu'une idée abstraite.

me t l'uni donm s so x h sp rlu il se h e nage e une
bonne charnel et m me s x p e e ne est creature
parce qui rappe le mon h sen ha deve i c ne est transfigure



Si dans l'art hellénistique dont le champ d'action est surtout la sculpture, le torse est la partie chargée de signification dans l'art byzantin le corps humain perd son aspect naturaliste. Ainsi les corps des anges diminuent par l'ascèse, et même celui du Christ au baptême peut être représenté nu sans choquer la sensibilité des fidèles. D'ordinaire qui paraît est, le corps disparaît sous ses vêtements avec des lignes fines qui donnent une impression rationnelle et abstraite.



Saint Georges.

Dans l'iconographie byzantine c'est le visage qui devient le centre de la représentation. Il est le lieu des oreilles de l'esprit, de Dieu car il est le siège de l'intelligence et de la sagesse.

L'illumination rose de l'antiquité fait place à des tons qui jouent sur les aires de la couleur de la chair de verre et de l'esprit. Se refusant à donner plus qu'un corps dans l'espace nature, le modelage est une exécution intérieure. Et au lieu de ces tons photographiques bruts la lumière comme les rayons d'un soleil intérieur qui par ses fines hautes densités imprime un élan vie intense. Avec ces parties du visage sont spécifiées ces selon Jean Maupoux, un bon artiste ne doit pas seulement représenter le corps mais aussi l'âme. L'attention est concentrée sur le regard qui rayonne vers le spectateur (p. 36 p. 89). Au début les yeux grands ouverts demeurent fascinant le spectateur et se représentent à l'œil. Plus tard après l'icônoclisme ou l'icône a trouvé un certain équilibre entre l'humain et le divin, et surtout sur les icônes russes à partir du XIV^e siècle ce regard devient plus doux même qu'il garde sa fermeté. Peut-être est-ce une expression de l'hesychasme qui devient la force nouvelle dans la vie religieuse, en Russie aussi.

Dans ce type iconographique du Sauveur au regard courroucé perd son aspect historique devient l'ami des hommes des textes narratifs tout en gardant la caractéristique de sa composition.

À dessus des arcades qui encadrent les yeux et renforcent l'expression du regard se dresse le front siège de la sagesse souvent très haut, bombé et exhalant la puissance de l'esprit⁷. Le nez qui profite des rayons du front se soulève en ligne et qui comme un vase ne se laisse pas emblesse. Au bout la nez des mains son équilibre comme si mûrissait sous le mouvement de l'esprit. L'expression du visage pour Dieu n'est trop bonne mais elle est belle car elle est en harmonie avec l'âme. Seule les yeux des anges et des moines et des évêques ont les idées profondes traces d'une vieillesse de prières.

Enfin la partie supérieure du visage est toujours très fine, des yeux souvent de façon géométrique. C'est où les regards se joignent de la contemplation et saint Jean l'évangéliste

7. JEAN MAUPOUX, DU D'ECHEVAT, *Vers l'antiquité*, P.G. 20, 001 1,74 vers 1555, 1958.

B. OLIVIER CLEMENT *Le Visage intérieur*, Stock, Paris, pp. 13-5.

pose encore son doigt sur le car dans le monde de la gloire tout est vision. Il est si évident que même les saints autour du trône du Christ malgré les indications de l'écriture ont les bouches fermées. (En Occident au contraire l'Ange lui représente des anges qui chantent.)

Le mouvement du visage aboutit à un menton énergique mais sans son air même marqué à travers une barbe qui descend dans le rythme de ses mèches.

La tête est toujours entourée par une auréole, symbole de la gloire de Dieu qui accomplit le processus de spiritualisation du personnage.

Cette tendance à spiritualiser se manifeste encore plus à l'échelle picturale dans les détails du visage. Malgré des fluctuations à certaines époques l'art byzantin aime le représenter à l'intérieur d'une forme le plus apparent, ainsi les rochers des paysages semblent échapper à l'épaisseur, les rochers souvent somptueuses et les rochers ne sont pas subordonnés à l'espace mais ils ont leur propre perspective. De même les contours ne sont pas ceux de la nature mais ceux qui se produisent et obéissent aux exigences de la composition. Et cela est permis par une lumière qui ne jette pas d'ombres. C'est la lumière de la Divinité qui est communiquée à travers les hiérarchies célestes et terrestres pour se refléter à son dernier degré, dans la matière de l'icône.

Image et réalité

Ces particularités de l'art byzantin nous posent une question. L'homme du Moyen Âge identifiait cet art avec la réalité dans laquelle il vivait. Il est probable qu'il voyait les choses dans la nature comme nous les voyons aujourd'hui. Il n'a donc cherché les raisons des formes particulières de cet art non dans l'observation mais dans les idées qui ont donné cette stylisation. En effet, dès les premiers siècles, on ne peut se rendre compte plus en plus de la beauté ténébreuse de l'Antiquité et de ses formes. Les siècles ont une évolution de leurs sens, pour l'homme géographiquement byzantin, les idées de cette évolution artistique ont été les idées religieuses et philosophiques auxquelles il les comparait en ces temps où l'homme a vu dans l'image la vraie réalité, celle qui est au-dessus de toutes les apparences.

Ainsi, malgré l'indifférence et l'indifférence des Byzantins pour ces questions, la question de l'absence d'images avec une telle signification pour l'homme devait représenter les vérités éternelles. Pour exprimer leur caractère mystérieux, ces images se servaient aussi d'un langage mystérieux, différent de celui de la littérature.

11 *Saint Nicolas.*
Détail. Apparition aux prisonniers
École de Moscou. XVI^e siècle
(Musée du Vatican, Rome)



Les icônes et les genres littéraires

[illegible]

(D) *... et, dans le monde, on ne se
 fait pas de la place, on se la prend.*
*... et, dans le monde, on ne se
 fait pas de la place, on se la prend.*
*... et, dans le monde, on ne se
 fait pas de la place, on se la prend.*
*... et, dans le monde, on ne se
 fait pas de la place, on se la prend.*
 ait abouti à l'unité que nous admirons.
 de s'écarter de la route, de s'écarter
 ... et, dans le monde, on ne se
 fait pas de la place, on se la prend.
 mière vue étranges, voire même bizarres.

Dans son livre sur l'icônnographie, Konrad Onasch a consacré une partie importante de ses recherches à ces genres littéraires par lesquels elle s'exprime. Il a relevé quatre modèles de base : panégyrique, épique, dramatique et dogmatique¹.

Aux premiers siècles seuls quelques éléments de ces modes apparurent dans l'art. Après l'icône basileuse schématique découlant des églises, toute sa forme d'origine, ces genres se sont pleinement développés. D'abord, des siècles bibliques couvrent ces modèles et s'étendent jusqu'à une sorte d'alexandrinisme où l'on voyait en Sébastien par exemple l'icône ou l'art nous offre une œuvre à plus de mille ans. L'église de Rome, l'église russe ont atteint cette extrême richesse. Avec le temps le centre de l'icônnographie se déplace vers la Russie et c'est surtout à l'époque XVII^e siècle que ces icônes, les icônes principales est entièrement de ces genres représentant fidèlement et les plus importantes ont vu leur développement les plus riches. Dans le cadre de cette étude nous devons nous borner à quelques exemples mais nous en avons vu d'autres dans cette exposition et nous et ainsi se rendre compte de l'importance de cette transformation.

De plus ce processus implique une certaine décadence de l'icônnographie car l'icône monumentale dont le seul but est de rendre présent le prélat se perd son caractère quand elle devient trop didactique. Avec le temps l'icône se transforme et son rôle purement ont placé dans une miniature en qui elle aussi détourne le regard de l'essence du prophète. Mais, dans l'ensemble, si les icônes exceptionnelles des églises restent fidèles à la doctrine de l'église orthodoxe et manifestent à chaque époque, l'influence des courants religieux qui renouvellent alors la vie de l'Eglise.

Le modèle panégyrique

Un *panegyric* est une œuvre littéraire qui loue une personne ou une chose. Dans l'Antiquité, ce genre de discours était prononcé à l'occasion d'un événement important. Aussi, l'église a utilisé ce genre de discours pour louer les saints. Dans les temples, les icônes des saints sont souvent placées dans des niches ou des médaillons. Les icônes des saints sont souvent placées dans des niches ou des médaillons. Les icônes des saints sont souvent placées dans des niches ou des médaillons. Les icônes des saints sont souvent placées dans des niches ou des médaillons.

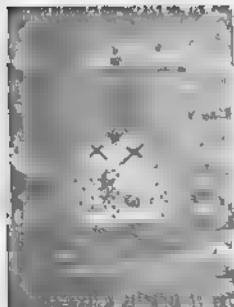
1. Konrad Onasch, *Die Ikonographie*, Koehler-Amelang, Leipzig, 1968, pp. 151.

2. Le mot « *panegyria* » était une assemblée de citoyens ou même de plusieurs cités et le discours prononcé à cette occasion avait pour thème le motif de la rédemption ou quelque intérêt commun. Plus tard seulement, on prit pour thème un « héros » un grand personnage.

avec les couleurs de la peinture l'aithe victorieux que j'ai représenté avec trop peu d'éclat, je voudrais être vaincu par vous dans le tableau de votre talent. Montrez-nous du tuteur une brillante image, montrez-nous les démons hurlants car ils sont aujourd'hui grâce à vous abattus par les victoires des martyrs, faites-leur voir encore cette main ardente et l'ombel et donne la victoire, le Christ.

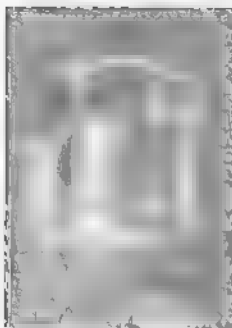
[illegible][illegible]

Cette section est destinée à recueillir les renseignements géographiques
et statistiques essentiels de votre entreprise, en particulier ceux de
son adresse postale actuelle ou future (les sections correspondantes

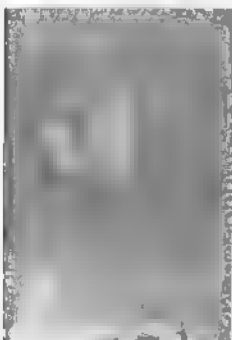


Saint Nicolas et scènes de sa vie.

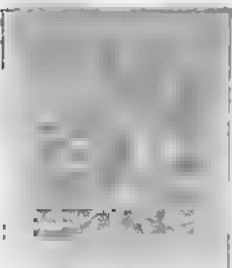
¹ Cf. BOHO BOBINSKIY *art. cit.* p. 228, citant le sermon 17 sur saint Barlaam, dont nous avons déjà reproduit un passage dans le chapitre I, P. G. 31, col. 488-489.



*Saint Nicolas
apparitions aux prisonniers*



*Saint Nicolas:
Apparitions aux marins*



Saint Jean-Baptiste dans le désert.

neanmoins une reference a l'Exemple aux Beattitudes. Par exemple, si l'individu soumet une personne soucieuse par le fait qu'il faut respecter le visage des personnes. M. 25. 36. (p. 11, p. 65 et 12, p. 69)

[illegible][illegible]

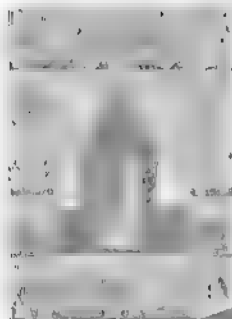
Le modèle épique

contraire, domine une exigence historique

1. *Leaves*—lanceolate, 1 to 2 in. long, 1/4 to 1/2 in. wide, acute apices, serrate margins, dark green above, lighter green below, with prominent veins. *Flowers*—small, white, in clusters at the ends of the branches. *Fruit*—small, round, green, with a thin skin and a soft, fleshy interior. *Seeds*—small, round, brown, with a thin skin and a soft, fleshy interior.



Ce n'est pas tout. Sur vos six et sept premiers films, la part de la propriété intellectuelle est de 100 %, et elle tombe à 50 % sur les scènes postérieures. Ensuite, la part de la propriété intellectuelle est de 25 % sur les douze d'autres se limitent à quatre ou six.



Saint Serge de Radonezh.

[illegible]

Lequel de la Nativité est mis en scène, selon le modèle au centre, la crèche avec la Vierge et autour les autres personnages. Ici, l'usage d'un arceau surmonté de deux anges, au-dessus duquel se trouvent les figures saintes saint Joseph et le bébé Jésus, est une référence à la crèche de saint Joseph en pierre de la cathédrale de la Vierge à la Vierge, en ruine de la ville de la Vierge.

E de ces héros nationaux et des tonnes de saints ap-
préhensibles, les Russes ont une grande expérience et les pays plus
au nord, c'est ce qui est le cas de la Russie du Prince Vladimir.
Les deux premiers martyrs de la Russie sont les deux saints

[illegible]

Le livre de l'écriture est un livre qui contient la summa de l'écriture et de la vie des saints.

Le modèle dramatique

5. L'élément dramatique inhérent à toute réalité humaine trouve son expression spécifique dans le théâtre. Il n'est pas absent des autres arts car le drame n'est pas simplement une technique littéraire mais il est l'essence même de l'homme tout entier. Aussi n'est-ce pas par hasard que cet élément dramatique trouve sa grande place dans les sermons et récits religieux.

Deux Merton de Sardes au sixième et Ephrem le Syrien au dixième siècle ont inventé systématiquement des mathématiques et des algorithmes pour prévoir les éclipse terrestres. Ils ont écrit sur l'usage des horloges. Plus tard leurs expressions ont été reprises dans ces hymnes liturgiques qui à leur tour ont inspiré la peinture religieuse.

[illegible]

Ainsi, le problème de la souffrance insupportable dans le nihilisme postmoderne reçoit une réponse et une direction à travers l'écriture, un exercice qui n'est ni d'ordre éthique ni de l'ordre philosophique. L'écriture de la souffrance n'est pas à mesurer aux souffrances déchirantes, comme dans l'art antique, mais laisse percer à travers les ombres de la mort, l'éphémère du Fils de l'homme, source d'expérience (p. 6 p. 85), dans cette la souffrance tout est calme et paix. Celles des personnages sous l'écrit expriment « une certaine compassion, certes, mais elle se sent dra naiturelle et saine ».

[illegible]

Aux exemples de modèles d'arrivées, nous devons ajouter ceux de la démission. Mais qui ne se démissionne pas ? Le général Karpov. D'abord, il a le talent de la tenue. Toutes les circonstances lui sont favorables. Le personnel de l'armée est dévoué, en l'honneur duquel il se sacrifie. Il est bien aimé de la jeunesse dans le royaume des ténèbres pour en faire monter Admethe avec eux tous les jours, les deux mouvements ne font qu'un. C'est dans cette simple tenue la scène que nous ne saurions pas. Sur ces deux scènes, l'apparition des anges portant les instruments de la passion ou



comme n'importe quel autre (p. 34, p. 213). Mais les symboles et les églises – souvent d'origines culturelles diverses (Antiquité, Orient, Chine) – n'étaient de hiérarchies qu'aux yeux des lettrés. Le peuple restait étranger à ce monde. Il est donc difficile de décrire en détail une scène de ces temples. Leur analyse relève aujourd'hui d'un travail scientifique qui permet le dévoilement des codes de ces constructions savantes et qui place dans une véritable époque.

Avec ces observations complémentaires se crée une aussi une histoire de l'écriture de l'icône picturale. On ne peut se limiter à une certaine tristesse à constater cette évolution. L'icône doit l'être, sachant que l'icône n'est pas le système, devrions-nous enseigner comment il faut lire les signes et de symboles pour l'esprit faire les subtilités.

Ainsi pour l'icône se pose la question suivante : comment a pu se créer la richesse théologique de l'icône avec son langage, ses moyens d'expression ? La réponse que je ne puis le rationalisme ne doit pas en être pas la seule. Elle se pose une autre question : pourquoi l'icône avec sa profondeur spirituelle n'est-elle pas restée à ce rationalisme ?

Nous ne pouvons ni les théologiens ne nous donneront peut-être une réponse satisfaisante. Reste l'esprit qui nous restera dans l'icône véritable sous le visage toujours nouveau qui est le sien. L'icône se reflète les valeurs de notre temps, mais plus encore la foi chrétienne de toujours.

Les théories de l'image

La longue genèse de l'image sacrée nous a permis de cerner ses sources théologiques comme aussi ses conditionnements culturels. Il est temps de poser maintenant le problème de l'icône dans son aspect théorique. On a vu clairement l'enjeu théologique de la lutte pour les images : incarnation du Verbe, ses relations avec le monde créé, avec la matière. Il reste à considérer la théorie de l'icône d'une façon plus abstraite : que'le est l'essence de l'image ? On se voit cette question qu'on ne peut éluder se trouve à la jonction de la philosophie et de la théologie.

Pour mieux comprendre les dimensions spirituelles de l'icône, il faut la distinguer des images. L'image fait partie de la catégorie des signes. On ne sait pas ces signes que l'esprit humain se représente le monde. Depuis Platon, les philosophes ont construit différents systèmes pour prouver que la pensée correspond à la réalité, qu'il existe une vérité. Ainsi se sont créés deux grands courants :

Le premier, la forme que l'homme reconnaît les choses du monde au moyen d'idées pures, sans avoir connaissance de la vue des choses qui elles seules ont une véritable existence. Ce qui existe dans le monde matériel n'est qu'une ombre du monde éternel des idées.

Le deuxième, les courants philosophiques dominants et les sciences modernes voient le monde souvent à travers l'expérience de l'individu. Dans cette grande connaissance est possible avec que l'esprit humain est capable de saisir l'essence des choses et les classer dans un nombre restreint de catégories.

Ces théories de la connaissance ont un grand rôle pour la conception de l'image et l'existence de l'icône servent à son explication. On peut même dire que la théorie de l'icône est un cas particulier de la théorie de la connaissance.

L'image comme signe

Se on l'aristotélisme, l'homme a un double accès à la connaissance du monde : la pensée d'icelle est présente sans intermédiaire à la perception par elle-même d'un sensible et à la pensée du réel qui n'a signifié de nous se passe entre le réel et l'esprit. Mais cette distinction est jadis très nette car la conscience s'oppose à l'effacement de l'icelle. En même temps, la représentation n'a été exécutée sur le signe qui n'est nécessairement de l'icelle et de l'icelle n'est que le signe. L'homme se signifiant, ces deux éléments, deux aspects d'une même réalité constituent le signe. Ainsi dans le signe, la pensée s'incarne sur la matière matérielle.

Comme représentant bon maître, le signe peut être une simple représentation, laquelle a été faite par exemple par l'usage d'un pictogramme. Mais l'écriture, comme l'écriture copiste, n'est pas fondée sur des points. À cette écriture appartenent des signaux, la langue latine, les paroles des rues, les signes et les symboles des sciences, comme les mots d'une langue. Leur fonction est d'exprimer des choses, nous ne faisons plus que lire et pratiquer. Mais ils restent en eux-mêmes, muets, ce leur domaine, ils sont comme enfermés en eux-mêmes.

Quand un signe ne désigne pas une chose sensible, mais un sens abstrait, c'est à dire quand il est fonctionnel, pas représentable, alors apparaît une dimension qui a une base et signifiant et signe devient symbole. Aussi dans ce type de signifiant et signifié sont rationnellement unis, mais le mode de leur union est une analogie et non une équation. Il y a au rapport entre le signe concret, matériel et une réalité abstraite, impossible à percevoir. Pourtant, malgré ses limites, ce signe représente et pie, sans du rigueur. De plus par influence du signifié et signifiant, peut se produire une ouverture sur l'infini. Ainsi, ce signe centimètre, il tend par le signifié vers l'infini, il devient éphémère. C'est interne à ce signe qu'il est le signe, par ce que les valeurs non limitables et même autres qu'un. Ainsi ce symbole peut avoir une signification extensive qui va du centimètre jusqu'au feu infernal.)

[illegible]

Le caractère pré-sémiotique du symbole exige aussi un mode d'expression qui dépasse ce caractère et se réfère à un sens. C'est ce que l'expérience contrevient, une certaine phrase, une idée, la force d'expression, qui peut se redondance. A ce stade, la répétition qui permet d'appréhender le symbole, le symbole lui-même. Ainsi, dans le domaine religieux, par exemple, les paroles et

14. *Saint Serge de Radonezh
et scènes de sa vie.*
École du Maître Denis, Moscou,
XVI^e siècle
(Musée Roublev, Moscou)



Le degré suivant de cette hiérarchie est l'image que Dieu a des choses créées par lui. Le monde tel qu'il existe dans « le conseil prééternel » de Dieu. Saint Jean Damascène reprend ici l'expression de Denys qui les avait qualifiées « prééternement ». Avant leur existence, depuis l'éternité, les choses sont présentes dans la pensée de Dieu comme un modèle, une image.

Le troisième genre d'images sont les choses visibles en tant qu'elles représentent les choses invisibles, « sans figure, afin qu'on les figurent »⁴. En d'autres termes, nous en avons une connaissance visuelle. Mais la raison est que l'homme ne peut pas s'élever à la contemplation des choses sans médiation, à l'intermédiaire des choses visibles. Aussi l'Écriture s'adapte à l'insuffisance de notre esprit pour relever notre désir vers Dieu. Dieu même a voulu révéler les mystères de la foi, dans le soleil, la lune et ses rayons, le ciel, le mystère de la Trinité et pour ressembler à Dieu, l'homme a reçu l'intelligence, le verbe et le souffle.

Le quatrième genre d'images est proche du précédent. Ce sont les choses figurées qui peuvent être représentées par une chose ou un événement présent. Ainsi le bûisson ardent évoque la Mère de Dieu, l'eau et la nuée évoquent l'Esprit qui baptise.

Le cinquième genre d'images est celui des choses passées qui sont faites pour garder la mémoire d'un personnage ou d'un événement. Ces images sont exprimées par la parole dans les livres ou dessinées sur des tableaux pour être contemplées de tous. « C'est là que nous évitons le mal et aspirons au bien »⁵. C'est ici que saint Jean Damascène mentionne les icônes. « Nous aussi aujourd'hui nous peignons des images, icônes de ceux qui ont excélé en vertu, pour nous les rappeler, les imiter et par là nous pour eux »⁶.

Saint Jean Damascène ne va pas plus loin dans son analyse de l'image. Dans cette hiérarchie qui va de la ressemblance parfaite par l'identité substantielle entre le Père et le Fils jusqu'aux choses sensibles, l'image occupe le degré le plus bas. L'analogie est la moins parfaite. Saint Jean Damascène ne distingue pas l'image naïve, le simple objet de participation à la substance du prototype et l'image artistique, le participant par la seule ressemblance. Chez lui, la conception de l'image se fonde plutôt sur une participation ontologique.

L'absence de ces ambiguïtés tient sans doute au fait que saint Jean Damascène devait faire face à l'objet fondamental, le l'icônisme, à savoir que la matière est mauvaise, incapable de représenter les réalités spirituelles. Pour révéler la matière, il reste dans les catégories d'images platonisme de Denys. Après, donne à la participation ontologique un nouvel aspect en se fondant sur la christologie. Je ne cessai de vénérer la matière par

⁴ Christoph von Schönbanner, *op. cit.*, pp. 191-193.

⁵ Contre ceux qui rejettent les images, *op. cit.*, P.G. 94, col. 243-244.

⁶ *Ibid.*, col. 1245.

à laquelle m'est advenu le salut. Mais je ne la vénère pas comme Dieu. Comment serait Dieu ce qui a existé à partir de rien ? Même si le corps de Dieu est Dieu, étant devenu par un non-hypostat qui sans chargement ce qui donne l'incarnation tout en se néantissant qui est pureté charnelle d'une âme raisonnable, strictement pas incorporel. Mais je vénère aussi le reste de la nature par laquelle m'est advenu le salut, comme tempérament, énergie, vie et de grâce (1). Ne meprense pas la matière, elle n'est pas honteuse, car rien de ce que Dieu a fait n'est honteux⁷ ».

Ce texte de Grégoire le théologien sur l'image dans son essence me semble s'effaçant en la dernière ligne dans le langage. Le point de l'Incarnation de cette conception tient à l'incarnation du Verbe. Dans l'union du Verbe avec la nature humaine, le corps du Christ est devenu saint, rempli de grâce. Jean l'époux du mariage *« nuptialis »* (c'est-à-dire) dans son corps, c'est la matière à être sanctifiée. Il semble que dans la pensée de Denys, il y ait l'idée d'une communication d'éléments de la substance du corps du Christ aux autres natures, à une participation ontologique que nous appelons corps du Christ et son effigie. Ainsi l'icône peut être une médaille de grâce⁸ ».

Ces deux analyses de l'image – une dans l'esprit et la méthode plutôt aristotélicienne l'autre suivant le schéma d'égéoplatonisme de Denys – semblent à première vue opposées. Mais dans leur terme elles se recoupent. L'analyse du signe part de la forme à plus simple pour arriver jusqu'au symbole avec son caractère épiphanyque. L'analyse de l'icône commence avec l'image consubstantielle dans la divinité pour descendre jusqu'à la plus grande matière sans. Incontestablement la dernière conception est plus riche, elle suppose la Révélation et de ces plus habituelle au monde byzantin. Mais elles ont en commun le fait essentiel de l'icône – une présence de l'indivisible qui jaillit de la matière.

7. *Ibid.*

8. Christoph von Schoderbauer, *op.cit.* p. 195.

15. Prophete Elie et scenes de

κατα 110

Ε. α. ρ. η. Γ. α. ρ. η. α. ρ. η. α. ρ. η.

Μουσ. α. Γ. α. ρ. η.



II. ÉLÉMENTS D'ESTHÉTIQUE

De même que les peintres traçent tout d'abord avec une seule couleur l'esquisse du portrait et, faisant fleurir, peu à peu une couleur sur l'autre, précisent la ressemblance du portrait à son modèle (1), de même aussi la grâce de Dieu commence dans le baptême par refaire l'image ce qu'est le premier homme, puis, peu à peu, par faire fleurir la grâce, aspirer de tout notre vouloir à la beauté de la ressemblance (2), alors laissant fleurir vertu sur vertu, élevant la beauté de l'âme de gloire en gloire, elle lui acquiert la marque de la ressemblance.

Diadoque de Photicé,

Cent chapitres gnostiques 89

Même une personne non initiée à l'art des ikones est sensible à l'harmonie que crée l'icône peinte par un maître. Des ikones plus modestes, plus artisanales provoquent l'admiration par leur simplicité ou même par le caractère primitif de certains de leurs éléments. Mais, si l'on compare ces ikones modestes avec les chefs d'œuvre des grands maîtres, une grande différence se fait sentir.

Cette différence, d'abord et avant tout, tient au graphisme. Ce n'est pas la finesse du dessin qui constitue l'élément dominant, mais une harmonie spécifique de l'ensemble. Il est impossible de comparer la structure d'une icône avec l'esquisse même inspirée et genée d'un maître. Au lieu d'être d'abord le fruit d'une intuition ou d'une traduction d'une impression ou d'une abstraction, l'icône est le fruit d'une traduction, avant même d'être peinte, elle est une œuvre longue ment méditée, patiemment élaborée par des générations de peintres.

Ainsi, l'icône est comme sous-tendue par une structure dans laquelle chaque élément trouve sa place selon sa signification et sa valeur. Certes l'icône ne se réduit pas à cette structure, mais la structure est comme la condition d'existence d'une icône de maître, elle en est la marque propre.

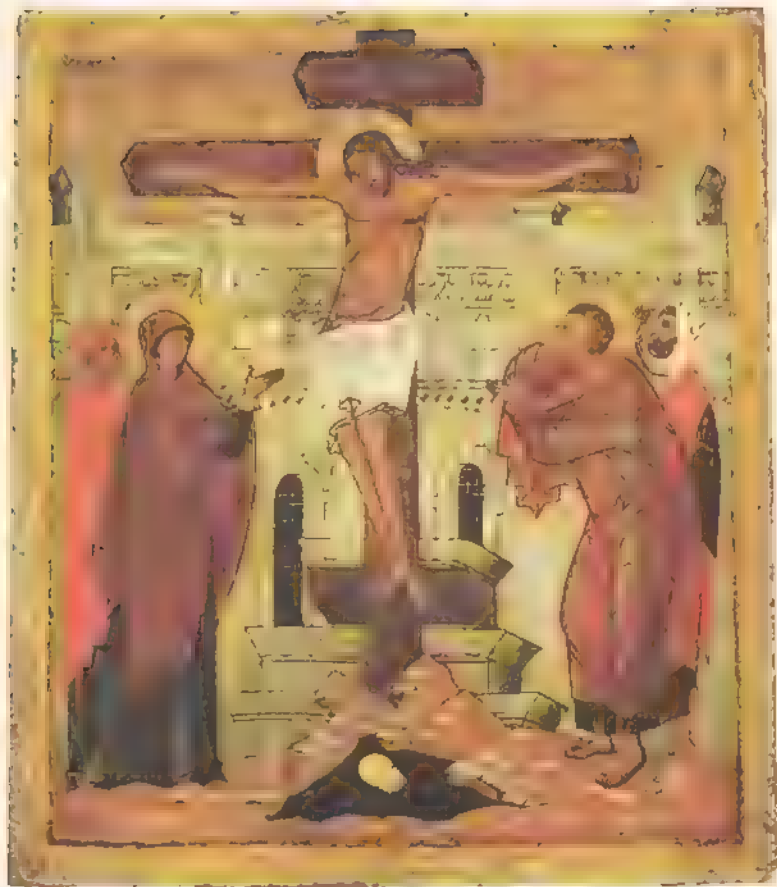
Aussi on se pose la question, cette structure est-elle le résultat d'un effort vers la perfection de l'œuvre ou bien est-elle préconçue comme le principe régissant le travail ? Cette structure est-elle le terme d'un travail ou l'origine d'un travail ? La question est discutée.

En faveur de la seconde opinion on allègue certains faits historiques. Récemment des ouvriers, comme aussi les artisans de la Russie et d'autres, ont découvert que des ikones exécutées par les maîtres. Que nous appartient ces études récentes et les plus récentes ? On sait bien en fait que les iconographes étaient classés hiérarchiquement en différentes catégories. Ainsi le *grammatik*. Les trois parties du texte confirment par le tsar Alexis Mikhaïlovitch en 1669 indiquent que parmi les

cinq catégories d'iconographies, les plus éminents sont les « *canoniciens* », ceux qui ont le plan à structure géométrique, les traits du dessin, ceux aussi qui surveillent l'exécution, les peintures.

Victor Lazarev constata dans ses recherches que dans les équipes de peintres qui décoraient les églises, il y avait autant de maîtres que de disciples, tous bien vus, riches et bien rémunérés. En 1481, Dionisi reçut pour la confection de l'Assomption au Kremlin de Moscou la somme énorme pour l'époque de cent roubles. Malgré ce paiement, les secrets de composition de ces maîtres ne réussirent pas à parvenir. Cependant, les chefs d'école ont, le cou vert de ces fines et lignes géométriques dont le peintre s'aidait pour organiser les surfaces et exécuter ensuite l'ouvrage son dessin. On trouve la même technique dans la peinture murale de l'Occident (Normberg/Saltzbourg, Saint-Savin en Poitou).

Les peintres de fresques exécutaient ces œuvres en plusieurs étapes et plus que probable qu'ils employaient les mêmes principes de composition. Les analyses des dernières années le démontrent.



Les structures géométriques

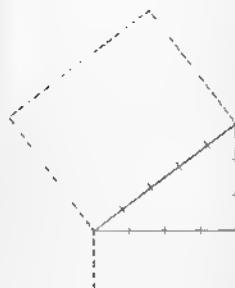


Figure 1

Les proportions

Les théories des proportions du monde gréco-byzantin étaient bien connues dans la Russie du Moyen Âge. Dans la *Gramota* des trois patriarches sont mentionnés Platon, Aristote, Polygnote, Théophraste et Jamblique. Il est recommandé aux peintres de travailler selon des proportions artistiques et savantes. Dans Jamblique, l'importance de la connaissance de la géométrie est considérée comme nécessaire car les peintres doivent être capables de faire des structures géométriques et des opérations de mesure.

Les proportions des temples avaient des proportions basées sur des nombres simples, en particulier à dix. Treize pour cent d'entre eux avaient la proportion 3/4, trente pour cent 4/5, pas dix pour cent environ 2/3, 5/2, 5/4. Pour les figures rectangulaires on employait 2/5, 4/3. La recommandation des proportions 3/4 et 4/5 s'explique sans doute par l'importance du triangle sacral 3/4/5, qui permet d'obtenir avec précision un angle droit (Fig. 1).

Les proportions sont étroitement liées au monde matériel, à la construction de l'édifice en de sa base. Les techniques successives de la sculpture ont permis de faire apparaître les proportions des lignes. Toutefois, ce procédé est d'un caractère intuitif, se basant sur les besoins aujourd'hui.

Pour les cercles, la corde servait de rayon, on fixait à son extrémité un morceau de corde et on le traînait sur les planches de petites dimensions, on employait un compas.

Ainsi, en traçant ces cercles, le cercle depuis la base de l'arc AB ou depuis la partie de cette base CD (Fig. 2) etc. dont la position est déterminée par des fractions de la base AB, on obtient les formes correspondant au nombre 1 ou. On sait que

Une autre source d'inspiration se trouvait dans les manuscrits. Comme en Occident, ils étaient copiés et recopiés par des générations de peintres et ainsi repandus par-delà les frontières d'un pays.

Dans beaucoup de cas, les exemples des croquis étaient simplement agrandis au moyen d'une grille. Mais souvent la surface était déterminée par des diagrammes de fait, soit par les proportions différentes de l'espace disponible, ainsi, dans la réserve de l'église du Prophète à la Novgorod ou Trinité de Théophane est imitée par la courbe de la voûte, soit par les proportions et dimensions d'une icône dépendant des proportions de l'icônostasie qui elle-même était fonction du module donné par le plan de l'église. Dans ces cas, il était nécessaire d'employer des formes de composition qui donnaient au sujet son equilibrium et qui permettaient de situer les personnages selon leur importance et selon les relations logiques de la scène.

Cela comprend l'importance de l'icônographe compositeur (*izumennik*) et l'estime que lui portaient ses contemporains.

Les schémas de composition sont déjà mentionnés dans les manuscrits des XVI^e et XVII^e siècles. Ils sont appelés *stavrou* et peuvent être réduits aux formes géométriques suivantes: le triangle, la croix, la grille et le cercle. V. N. Lazarev confirme que ces formes étaient bien connues des contemporains, même de ceux qui n'étaient pas des artistes.

Les structures géométriques pour les figures en buste

Le triangle



Figure 3

Si, isoscele, il donne une symétrie parfaite, repose fermement sur sa base, en une position d'équilibre. Il satisfait l'œil aussi bien que l'esprit. Il est aussi utilisé dans la peinture occidentale, surtout dans les nombreuses «mattre-têtes».

A. A. Titz² dans son analyse de l'icône de saint Flé Novgorod (XIV-XV^e siècles) (pl. 19, p. 97) découvre des éléments qui ne peuvent être attribués au hasard: cette icône est composée selon les proportions de 3/4. Le centre du nimbe se trouve sur l'axe de symétrie, au milieu du côté supérieur du carré formé par la base, le rayon du cercle est égal à 1/4 du rayon du diamètre est la moitié de la base. Si on trace les deux tangentes verticales du cercle, on obtient un rectangle dont les diagonales se croisent en haut et à gauche.

Pour obtenir un buste plus important, le peintre a élevé la base du triangle d'une valeur de $\sqrt{2}$, c'est-à-dire 1/8 de la hauteur de la composition (A-B'). Dans ce triangle s'inscrit le buste du prophète. La tête est légèrement tournée vers la gauche, les yeux vers

2. Alexei A. Titz, *Nekotorye zakonomernosti kompozitsii ikon* (Quelques principes de la composition d'icônes), Éditions Drevnerusskoe iskusstvo, Moscou, 1963, pp. 22-53.

la droite. Ainsi, ensemble perd un peu de la rigidité de la composition (fig. 3).

Le nimbe

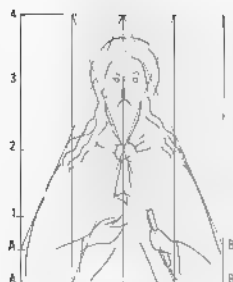


Figure 4

Pour mieux comprendre la composition de ce nimbe, il faut étudier le rayon par lequel le nimbe se construit. Cette importance pour la symétrie géométrique. Ce nimbe n'a pas de schéma de composition, car le nimbe est toujours les mêmes, un centre autour duquel se construit le sujet à représenter.

Le nimbe est une partie du personnage, partie centrale de chaque figure. C'est pourquoi au bout de la composition géométrique on détermine la grandeur du nimbe et son emplacement.

La proportion nimbe/figure change selon les différentes époques. Voici deux exemples pour établir le tableau suivant.

	Rayon du nimbe	Figure debout	Figure assise
XV ^e siècle	1	8 ou 9	8
XVI ^e - XVII ^e siècles	1	10	9
Dionisi	1	12	10



17 La Résurrection.

Descente du Christ aux Limbes
(requis)

Fig. 17. a. Sauveur de Chora
(Ker. Dam.) Conséquence
vers 1100

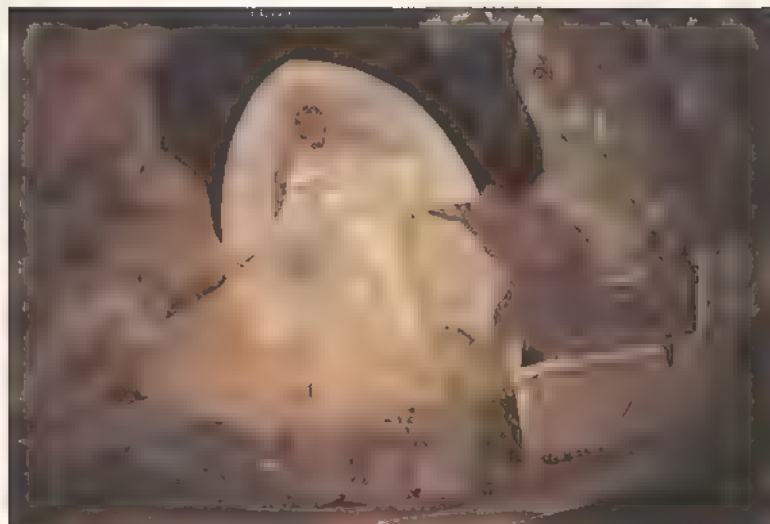
Ce tableau montre la tendance à augmenter la hauteur des personnages. On raison de cette évolution se trouve sans doute dans l'état des peintres, puis, d'abord, aux personnages plus de noblesse et de grandeur spirituelle.

Dans les figures représentant la personne en buste, le rayon du nimbe est le même. Le nimbe de la composition est de 50% de la hauteur du personnage. La grandeur du nimbe est la même. Les deux sont les mêmes de cercles concentriques (fig. 4).

Pour la figure debout, le rayon du nimbe est le même. La proportion entre les deux diamètres peut être de 1,2, 2,3, 3,5.

L'importance du nimbe se voit surtout par sa place dans la composition. Si les figures sont les personnages de face, c'est la même composition. Si les figures sont de profil, c'est la même composition. Si les figures sont de trois quarts, c'est la même composition. Si les figures sont de face, c'est la même composition. Si les figures sont de profil, c'est la même composition. Si les figures sont de trois quarts, c'est la même composition.

Un autre exemple de la composition est la figure de la Nativité de l'école de Rouben (XV^e siècle, pl. 10, p. 105). Le nimbe



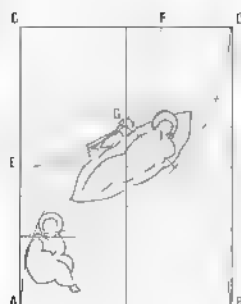


Figure 5

ce l'effort des sections géométriques se forme, c'est-à-dire
 section des de l'œuvre, les parties de l'œuvre (voir Fig. 5)
 et l'effort de l'œuvre est alors, par le rayon 1, car le
 C = 1/2 C A, le centre se trouve à l'intersection de l'effort de l'œuvre
 par le rayon 1 de G. Avant de composer, ensemble, le peintre
 devant bien connaître le plan de l'œuvre.



Figure 6



Figure 7

Avec le x^e ordre les conoides débordent sur le cadre supérieur sont de plus en plus nombreuses. Dans les cones de la Mésopotamie orientale se voient d'ordinaire sous la ligne supérieure du carré formé par la base (fig. 6, 7)

[illegible]

Les propositions géométriques ont aussi sur les sciences de certains caractères. Les sciences exactes sont fixées vers une certaine méthode, et la géométrie est devenue la base de toutes les sciences. Elle ne peut arriver à former chaque particulier son caractère? Mais les sciences des faits et des sciences exactes sont qui exigent beaucoup de mouvement sont considérées comme les sciences exactes suppose passion et une connaissance approfondie du contenu, mais un grand gain d'abstraction car les structures géométriques sont la charpente de l'éventuellement représenté.

Ce sont que quelques-uns des exemples analysés par M. V. Gusev.⁴ Avec cet exemple, j'en ai vu trois autres. L'auteur a trouvé que ces quatre variétés, les mêmes lors de composition. On peut dire que ces variétés étaient bien connues des calligraphes, jusqu'à la fin du siècle et que les autres sont perçues quand on commence à imiter le naturalisme de l'Occident.

Les structures géométriques pour les figures en pied : les carrés et les cercles

[illegible]

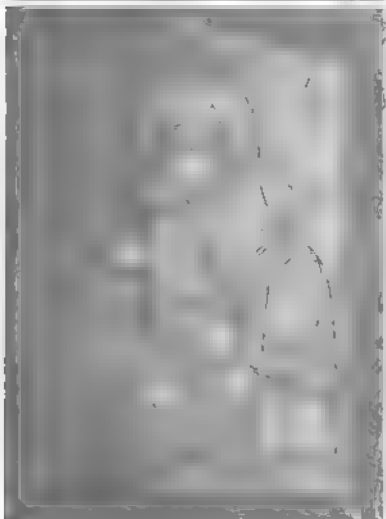
3 Ce point sera étudié dans le chapitre suivant

4. N. V. Gusev - Nekotorye priemy postroeniia kompozitsii v drevnerusskoi zhivopis XI-XVII vekov. («Quelques procédés de construction des compositions dans la peinture de l'ancienne Russie»). *Drevnerusskoe iskusstvo*, 1. 3 Ed. Moscou, 1968, pp. 126, 39.

*Vierge de Tikhono,
XVIII^e siècle
(Musée Roublev, Moscou)*



*Vierge de Vladimir
Icône russe XVIII^e siècle
(Coll. privée)*



naient des proportions de plus en plus importantes, comme dans la cathédrale de Moscou ou de Vladimir, qui dépassent une hauteur de treize mètres. Or, dans ces dimensions monumentales, les artistes ont fait partie de l'architecture, ce qui exigeant beaucoup de science de la part des peintres.

Plus tard, on peut remarquer que les peintres d'origine byzantine ont pu se servir de la composition des icônes pour faire un tableau de grandes dimensions et d'architecture imposante, avec certaines parties selon les traditions des proportions effectives des personnages (anges, Apôtres, etc.).

Dans cet ouvrage, nous avons les schémas de composition pour les icônes byzantines de l'époque. Pour être précis, on peut constater que dans la loi de proportions byzantine, on ne prend pas grand compte du siècle. Le canon de Mont-Sinaï du XI^e siècle se peut en certains cas appliquer à l'école russe. La hauteur de la base d'une icône byzantine se situe à hauteur de dix centimètres et dans certains cas de douze pieds. La largeur du corps en espagnol représente dix centimètres, l'ensemble est bien proportionné et fait une grande noblesse.

Ce même schéma se retrouve déjà sur une icône du X^e siècle de l'école saint-pierre et saint-nicolas du monastère de Sainte-Catherine de Mont-Sinaï (fig. 9). Les proportions sont les mêmes, cependant les têtes sont plus grandes et il manque de mouvement, rend les figures un peu lourdes.

Dans un ensemble de schémas de composition des icônes russes, A. A. Titov analyse plusieurs exemples de l'époque de Kieff. Les icônes de ce genre ont été très rares pour l'art byzantin et l'art russe n'a pu limiter son travail à une époque précise. Cette école byzantine a existé et après cette époque ne présentait que de nouvelles modifications ou même une simple adaptation de l'œuvre d'origine de base byzantine sans changer ses proportions et proportions d'ensemble. Voyons donc comment les icônes des XV^e et XVI^e siècles respectent les schémas de leurs icônes.

Plus tard, le saint Jean-Baptiste médiateur de l'Antenne (fig. 10) de Mont-Sinaï du XI^e siècle, on peut constater que les proportions byzantines ont été respectées. Mais, on a remarqué que les icônes russes de l'époque byzantine se sont montrées en fait très diverses, ce qui a permis d'obtenir des compositions très différentes. Les icônes de la base byzantine sont des icônes de base byzantine, mais on a vu que les icônes byzantines ont donné les bases carrées et les bases rectangulaires. Dans le carré, la base byzantine est la base byzantine, mais elle est remplie par la figure. La base de l'icône byzantine n'est pas remplie par la figure, mais elle est remplie par la figure. Le centre de la base byzantine est le centre de la base byzantine et ce carré se trouve être aussi le carré rempli par la figure. Le personnage de l'icône est entièrement occupé. Les proportions de la

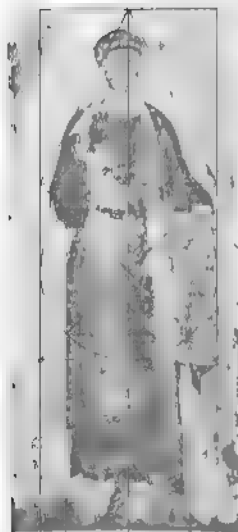


Fig. 8
Saint Pierre,
Mont Athos, monastère de Iayra,
XII^e siècle

18. Vierge Hodigitria.
École de Moscou, fin du XVI^e siècle
(Coll. privée)





Fig. 9
Les saints Zosime et Nicolas,
Sinai, couvent de Sainte-Catherine
IX^e siècle (20,6 x 14,1 cm,



Fig. 10
Saint Jean Baptiste,
Theophane le Grec,
Cathedrale de l'Annonciation,
Kremlin de Moscou, 1405

souignent la verticale. Ceux de droite préparent le mouvement de la crosse. Dans le carré inférieur, les jambes et les pieds sont situés exactement sur l'axe vertical. Les pas sur les genoux remontent légèrement en arrière et donnent ainsi à la figure un équilibre souple qui soutient le geste de respect et de vénération. La ligne supérieure du socle (qui représente sur l'icône) passe par les points d'intersection des demi-cercles avec les cotés les cotés.

Par cette composition, le peintre a su donner ensemble une heureuse répartition des volumes et de l'espace visuel. Par cette structure rigoureuse, la robe s'élève et caractérise monumentale et la souplesse du mouvement.

En Russie, les iconographes avaient une grande estime pour l'art de Théophane. Par effet même, son œuvre a été considérée comme le modèle de la peinture générale du XIV^e siècle. On ne peut mesurer qu'à l'appartenance des formes et des concepts nouvelles de l'art des Paleologues. Le plus son art est l'expression de la spiritualité des basiliens et du monde dans l'orthodoxie. Mais les sources russes étaient aussi les héritiers de grands centres nationaux comme Novgorod, Moscou, Vladimir et Seoudal. L'ytone des sources d'inspiration qui s'expriment aussi dans la composition.

Les icônes de la cathédrale de Vladimir (1408) peintes par Andrei Rublev, eurent une composition de Théophane montrant de à une conception nouvelle. On peut supposer que Rublev a choisi le schéma des icônes de la Déesse, que les autres peintres de son atelier l'ont mis en œuvre selon les exigences de chaque personnage.

L'icône de saint Jean Baptiste (même si elle est très restaurée) reste caractéristique du travail de Rublev (fig. 11). Contrairement à Théophane (12), il utilise la proportion de 1/3 pour la surface et de ce fait, il renvoie immédiatement les trois carres de la composition byzantine. Ainsi, les figures remplissent davantage l'espace et semblent plus proches. Les parties du corps sont flexibles selon le schéma byzantin, à l'exception de la main gauche tenue à l'écart, qui se trouve sur l'axe horizontal. Les deux pieds qui forment le rectangle asymétrique ont une queue de la base. Mais la composition est très différente de celle de Théophane. La crosse est dans l'axe de Théophane. Rublev a précisée le mouvement du geste. Le contour des plis sort du corps dans le mouvement de la figure. La tête part du sens horizontal de l'icône.

Sur l'icône de la Vierge de même ne reconstruit Rublev la même composition (fig. 12). Dans l'icône de Vladimir, il a inscrit un carré en reliant les deux angles inférieurs, les quatre points d'un pas petit, et a tracé l'arc du cercle. Puis la division horizontale en quatre. Un point A est à la base de la base de la crosse, les points C et D sont à l'extrémité d'un triangle ou inscrit partiellement, la silhouette de la Vierge. Le contour du triangle en bas a peu en retrait, avec le mouvement du buste, se trouve également sur la ligne DD'.

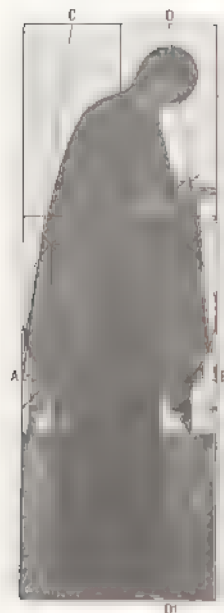


Fig. 12
Vierge,
Atelier d'André Rublev, 1408.
Cathédrale de Vladimir.
galerie Tretyakov (313 x 106 cm)



Fig. 1
Saint Jean-Baptiste.
 Andrei Rublev, v. 1408
 Cathédrale de Vladimir.
 galerie Tretyakov (313 x 105 cm)

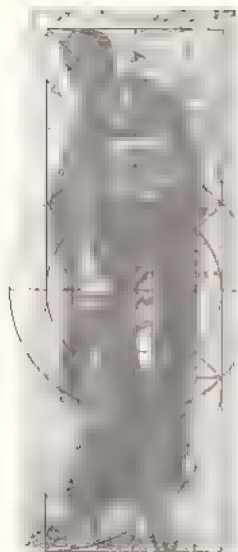


Fig. 2
Saint Paul Apotre,
Andre Roubiev. 1429 1427
Cathedrale de la Trinite, Zagorak
(189 x 83 cm)

Une des dernières œuvres de Roubov m'explique comment la proportion de la pyramide influence la structure de la composition. Elle m'explique l'usage de la coupe de saint Paul, faisant partie de la composition, et la structure de la coupe de saint Paul, faisant partie de la composition. Elle m'explique l'usage de la coupe de saint Paul, faisant partie de la composition, et la structure de la coupe de saint Paul, faisant partie de la composition.

Le schéma assurant l'unité de l'ensemble

Structures géométriques pour les icônes des fêtes : la croix, la grille, le cercle

Les personnages sont représentés par des personnes réelles, ce qui leur donne une certaine crédibilité. Les personnages sont représentés par des personnes réelles, ce qui leur donne une certaine crédibilité.

4 7 3

Le premier Assemblée eue a Moscou, le sixième jour de
l'année 1717, les nobles s'assemblèrent et firent
un vœu, que si le czar mourait, l'empereur de Suède
tenant les rênes de l'empire russe, l'empereur de Suède
serait élu. Depuis cette assemblée, le czar de Russie
fut élu par les nobles. L'empereur de Suède n'ayant
pu venir, le czar de Russie fut élu par les nobles
seuls de la Russie, et le czar de Suède fut élu par
les nobles de la Suède. Mais, comme le czar de Suède
ne pouvait venir, le czar de Russie fut élu par les nobles
seuls de la Russie, et le czar de Suède fut élu par les nobles
seuls de la Suède.

19. Le prophète Élie.
École de Novgorod, XIV^e siècle
Galerie Tretyakov, Moscou.





Fig. 14
L'Ascension,
École de Moscou, XV^e siècle.
Galerie Tretiakov (71 x 59 cm)

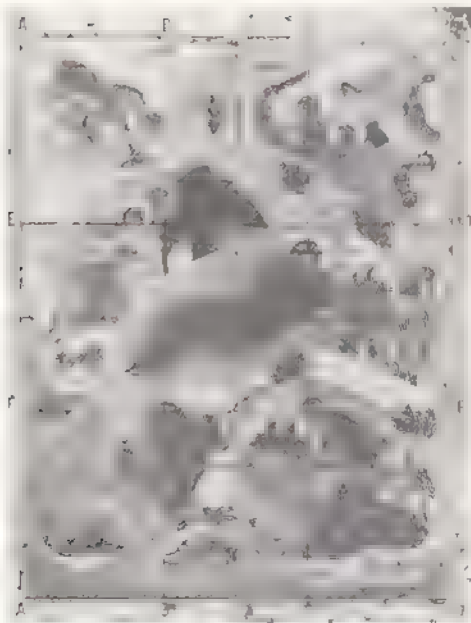


Fig. 15
La Nativité,
Écote de Roubliev, début XV^e siècle,
Galerie Tretiakov (71 x 54 cm)

groupes d'Apostres ne forment pas des masses exactement symétriques. Le mouvement et les gestes des personnages demandent et dépassent ce qui ne s'agit pas d'imperfection : les contours les plus fins, la finesse des visages témoignent du travail d'un maître.

Grille

C'est de l'atelier de Rublev que provient l'icône de la Nativité. Au musée galerie Tretiakov (fig. 15, p. 20, p. 65). Son format est plus haut, les proportions sont presque 3/4. Son niveau artistique, la finesse de son dessin et la richesse de son coloris la mettent au rang des plus belles icônes russes, ici aussi. La composition semble être le jeu de deux idées : deux horizontales, mais on voit que les rectangles situés aux angles de l'icône contiennent des parties importantes. On peut donc voir cette composition comme une grille de neuf rectangles.

La sphère supérieure montre au centre l'étoile, à gauche les mages, à droite les anges. On peut appeler la sphère inférieure celle du milieu représente le mystère même : l'enfant dont la



Fig. 16
La Transfiguration.
 Constantinople, fin XII^e siècle
 (mosaïque), Louvre, Paris
 (52 x 36 cm)

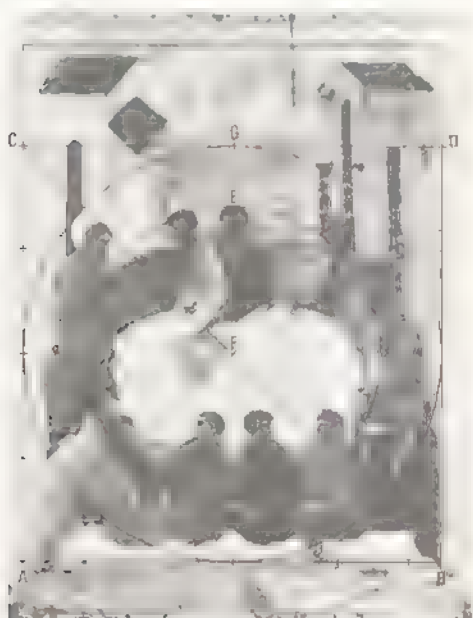
crèche suggère déjà l'ambivalence Vierge étendue sur une couche royale des anges et les bergers en adoration. Le vrai centre de l'icone est la tête de l'enfant, elle se trouve en effet sur l'axe de symétrie qui descend par l'étroite enfance et le sein de la Mère. Signification voulue ou simple coïncidence ? Le centre du nimbe de l'enfant se trouve également à une distance de bord supérieur égale à moitié de la largeur de la surface, le centre du nimbe de la Vierge se trouve comme on le voit, sur la même hauteur que celui de l'enfant et se situe à 0,63 du vertex du tiers de mesure.

La sphère intérieure, sous l'aspect humain, la gravité sainte, Joseph ou la pensée humaine qui l'active, pas de composition, que ce point central est Dieu, le divin, le sacré, le sacré, le à une puissance des sens des nourrices, le rectangle du centre des rochers, la terre, le vide. On est frappé par l'éclair, et la logique de cette composition, elle invite à méditer.

Cercle

Une dernière forme de composition doit encore être évoquée : le cercle. Nous le trouvons en effet sur une icône byzantine de la Transfiguration datant du XII^e siècle (fig. 16). La proportion est de 2/3.

Sous un arc orique du sujet, le maître a dessiné les trois apôtres. Les deux autres inférieurs, quant à la figure du Christ transfiguré et les deux prêtres d'encre parfaite et dans le cercle sont les quatre autres supérieurs. L'ensemble est d'une rigueur surprenante.



La Cène.
Prokhor de Garadetz. 1405
cathédrale de l'Annonciation.
Moscou (80 x 61 cm).

Souvenez-vous que l'hostie nous est donnée de la base comme
 d'un triangle rectangle ABC, l'angle en A étant droit. Menons
 la médiane pour aller de la base au sommet B. Prokhor nous a
 expliqué que l'hostie est un triangle ABC de rayon AB. On
 obtient alors le cercle de centre B et de rayon AB. On obtient
 ainsi le demi-cercle des diagonales du rectangle à partir
 duquel on trace un arc de cercle de centre B et de
 rayon AB. On obtient ainsi le point P, point d'inter-
 section des diagonales AC et BD. A l'intérieur de ces deux
 cercles sont de sales et s'agenouille avec ses Apôtres ainsi pour la
 célébration de l'Eucharistie.

Avec un plan très différent, on peut la faire selon le même schéma pour le monastère de la Trinité. Là aussi, en plus,

deux cercles mais il a groupé les personnages de façon différente car ce n'est pas une copie mais une nouvelle interprétation.

Le cercle est encore utilisé comme schéma de composition pour la transfiguration et baptême du Christ surtout dans l'école byzantine de Roubnev de la *Sainte Trinité* (1411, Caere Tretyakov) (fig. 18, p. 29, p. 181) car le sens théologique de l'évènement



Fig. 18
La Trinité,
Andrei Roublev, 1411
pour la cathédrale de la Sainte
Trinité de Zagorsk,
galerie Tretyakov (142 x 114 cm)

des trois personnes divines se trouve par conséquent dans une expression géométrique.

Le schéma de composition le plus répandu de ce type est celui des trois personnes divines dans un cercle. André Rublev a utilisé ce schéma d'un cercle entouré de six arcs de cercle. Le cercle reste la cellule fondamentale de la composition, les six arcs de cercle représentent les trois personnes divines et les six arcs de cercle peuvent exprimer l'unité de la composition dans un cercle.

Plusieurs propriétés du cercle sont fixées d'abord par ses vertues. Puis, il faut le définir en tant qu'un des cercles de centre A avec un rayon vers la base AB, vers le point H de centre B vers H, A l'intersection des diagonales de ce carré, avant

le centre à partir duquel il put inscrire le cercle, structure principale de la composition. Par ce centre passe également l'axe horizontal. Puis il traça du milieu de la base P les deux diagonales vers C et D. Dans les deux segments ainsi obtenus il dessina plus tard les deux angles les côtes. Les deux lignes verticales élevées aux points d'intersection des diagonales avec l'axe horizontal délimitant l'espace pour l'ange du milieu.

Les aureoles des anges latéraux s'inscrivent dans les rectangles et touchent les bords du carré. Le centre de l'aureole de l'ange central se trouve sur le cercle.

Malgré cette structure symétrique, le dessin de Roubyev a beaucoup de souplesse et les figures dépassent souvent leurs limites géométriques. Ainsi la tête de l'ange de gauche est un peu relevée car l'ange central se penche vers lui. Les gestes des mains sont différents aussi car ils font partie de chaque personnage, de sa fonction dans l'ensemble. Même abstraction faite de toute interprétation théologique, l'ange de droite a une attitude d'humble acceptation et l'attitude des deux autres est plus active. Pour Roubyev, la structure géométrique ne aide pour équilibrer le sujet. Elle perdait son importance dès que le mouvement ou que le sens théologique le demandait.

Dans son étude A. A. Titz essaye de préciser encore davantage des éléments de la composition par un système d'arcs de cercle. On ne peut pas toujours suivre les explications de l'auteur car les points indiqués manquent de précision. De plus, ce système semble trop compliqué pour être conçu à l'avance, d'autant que les parties ainsi fixées ne sont pas d'importance décisive pour l'ensemble sur le plan théologique ni sur le plan esthétique.

Les travaux scientifiques effectués sur les principes de composition des icônes, comme les analyses que nous avons pu faire sur d'autres icônes, permettent de proposer les conclusions suivantes.

Les grands maîtres de l'art byzantin composaient les dessins selon des structures géométriques pour obtenir un bon équilibre du sujet.

La composition n'était pas strictement observée, dès que le sujet et le demandeur elle ne supprimait ni le mouvement ni l'expression.

On déterminait d'abord le centre des nombres et par lui la tête. Ce centre est un point important dans toute la composition, il en est la clé.

Les figures en pied sont composées selon le schéma des trois carrés.

Les différentes formes de composition dépendent de la proportion de la surface à peindre.

Les icônes des fêtes sont souvent composées à partir du carré élevé sur la base.

Les proportions du corps humain

Si la représentation du corps humain a toujours joué un grand rôle dans l'art, cet élément figuratif constitue l'essence de l'iconographie. En effet, comme peinture chrétienne, elle a un seul but et à traiter la personne humaine, l'esprit incarné dans un corps. Mais il ne s'agit pas de représenter l'être humain dans son cadre culturel et historique, ni des êtres célestes par leur aspect humain, comme l'ont fait les artistes de la Renaissance.

L'iconographie a une autre attitude envers le corps humain. Elle aime à comprendre, à partir de certaines données historiques et culturelles de la civilisation byzantine, la foi chrétienne.

Le monde antique était fasciné par la beauté du corps humain. La beauté n'est pas seulement l'harmonie des proportions, des mouvements et des formes, elle était participation au divin, ou comme l'explique Platon, les arts n'imitent pas directement les objets visibles, mais remontent aux raisons. D'où est issu l'objet naturel.¹

Pour la Grèce classique, l'idéal de beauté est déterminé par la doctrine pythagoricienne. Tout est arrangé selon le nombre. Ces idées étaient fondées sur la découverte des rapports numériques dans les consonances musicales. Pour le pythagorisme, les intervalles d'octave, de quinte et de quarte correspondent à des rapports naturels qui ont été la pensée mathématique et que l'homme des beaux arts était la beauté.

Pour l'islam, il faut déchiffrer les phénomènes. La beauté est donc soumise à une structure nombre dont l'élément est l'astronomie et la géométrie.

En effet, les savants de ce temps, comme le *Darpani* de Poykete, montrent comment des nombres peuvent régler les relations entre les différentes parties du corps humain. À ce propos, l'auteur fait dire à Chrissyppe :

¹ PLATON, *Ennéades* (V, VIII, 1) 5 Les Belles Lettres, Paris, 1931, p. 136.

La beauté consiste dans l'harmonieuse proportion des parties, celle d'un doigt à l'autre, de tous les doigts au reste de la main, de celle-ci au poignet, de celui-ci à l'avant-bras, de cet avant-bras à tout le bras, enfin à tout le corps, à toutes les autres parties, comme les yeux, le nez, le cou, de Polydore

Pendant des siècles, les grands esprits comme Platon, Aristote, Augustin, Boèce, Léonard de Vinci, Pline l'Ancien, l'établirent comme loi de la beauté, et sans doute le principe est éternel et divin.

Pour Aristote, c'est l'harmonie des lignes et des proportions, ce n'est pas seulement l'harmonie des couleurs, mais aussi l'harmonie des formes, celles-ci ont trouvé un écho

Le module byzantin

Le christianisme, après des siècles de persécution, n'avait rien de commun avec le monde païen, mais il se rapprocha de lui par ses mœurs. La langue il le tournait vers la philosophie antique pour la rendre plus compréhensible. Paro sous mode de géométrie. L'esthétique ne consistait pas son centre d'intérêt. Dans le domaine de l'art, le souvenir de l'interdiction de l'Antique l'empêchait d'aller trop loin pour permettre une recherche de la proportion et de la beauté. Sans ces catéchismes, l'art antérieur était largement admis, ne s'agissait pas d'une peinture fusionniste ayant pour but d'exalter la beauté charnelle, mais de simples symboles.

De même la conception du monde matériel par le péché et l'appel à être transformé par la grâce était trop d'un cosmos harmonisé par de nombreux. Aussi, malgré l'influence de l'Antique, dans les autres domaines, l'art byzantin perdait le contact avec la beauté. En ce lieu de recherche les rapports numériques entre les parties du corps en cherchant l'harmonie, les proportions de base, n'étaient pas les mêmes. Le signe de la beauté se trouvait dans le monde technique pour trouver l'image de la beauté. C'est pourquoi on ne peut pas en parler, mais on peut dire que les proportions parfaites n'existent pas dans le monde réel, plus de dimensions.

Les proportions des modules ont été d'ailleurs simplifiées, il suffit de comparer les proportions des modules byzantins avec les proportions des modules grecs. Les proportions byzantines sont plus techniques, plus précises. En Occident, la mesure est l'unité de mesure, c'est la Bible, la Bible, la Bible. Les proportions byzantines sont plus pratiques. Rapide, lent, le module byzantin a une influence importante sur l'ensemble de l'art, par le fait qu'il est un module commun à tous les arts, à tous les arts, à tous les arts, à tous les arts.

En ce sens, grâce au module byzantin que, pendant des siècles, l'art byzantin a gardé les influences savantes, l'art byzantin a gardé son caractère.



Après le refus du canon hellénistique, le problème de la proportion n'est pas résolu. Le module ne pouvait être ni simple, ni complexe, ni composé, car les proportions ont un sens devant en être une partie. Dans la recherche du nouveau canon, deux idées se jouent, et il est important d'appréhender, au même instant, les deux conceptions qui existent et qui ne peuvent s'effacer l'une par l'autre. Le néoplatonisme a l'homme qui ne peut être ni une chose ni un être. Les mathématiques sont eschatologiquement nécessaires. C'est à l'homme de saisir ce que le face pour reconnaître l'archétype. Les sciences sont avec et sans l'homme. L'homme se sert du cercle comme mesure, non pour le face, mais pour saisir l'archétype d'abord pour la tête, puis pour la totalité du corps.

Le cercle est celui qui est à la fois physique et spirituel, car les deux se rapportent à la plus parfaite des structures, en ce qu'elles sont celles de la face du Seigneur. Or cette face est la manifestation première de toute cosmographie. Pendant le temps, le cosmos s'élève et s'élève pour le dépassement des lignes et la fiction de leur limite. Le face est celle qui se détermine, se conserve, se fait du Seigneur. Donnait-elle le face à la face, le représentant, l'acte et le saint, mais l'interdiction de l'Ange. Est-ce tout? Toute cosmographie est une science. Ces deux idées forment aussi le fond de la face de l'archétype. Dieu est devenu homme et l'homme s'élève vers l'éternité.

Les proportions du corps

Voici les proportions du corps qui sont données dans le manuel du Mont Athos.

Apprenez, ô mon élève, que le corps de l'homme a neuf têtes en hauteur, c'est-à-dire neuf mesures depuis le front jusqu'aux talons.

Divisez d'abord la première mesure de façon à la diviser en trois parties : le front pour la première, le nez pour la seconde et la barbe pour la troisième.

Faites les cheveux en dehors de la mesure de la longueur d'un nez. Divisez de nouveau en trois parties l'espace compris entre la barbe et le nez, le menton est pour deux mesures, la bouche pour une et la gorge pour un nez.

Ensuite, à partir du menton jusqu'au milieu du corps, il y a trois mesures, jusqu'aux genoux deux autres mesures. Il y a une mesure de nez pour les genoux, depuis les genoux jusqu'à l'astragale, deux autres mesures, puis de l'astragale jusqu'au talon, une mesure de nez. De là jusqu'aux ongles, une mesure. Depuis le talon jusqu'à l'épaule, une mesure également, de même jusqu'à l'autre épaule. Pour la rondeur de l'épaule, une mesure, depuis les os corpiens jusqu'aux ongles de la main, une mesure. Une mesure encore jusqu'au bout des doigts. Les deux yeux sont égaux l'un à l'autre et l'intervalle qui les sépare est égal à un œil. Lorsque la tête est de profil, mettez la distance de deux yeux entre l'œil et l'oreille, si la tête est de face, il ne faut qu'un œil. L'oreille doit être

egale au nez. Quand l'homme est nu il fait quatre nez pour la moitié de sa largeur, lorsqu'il est habillé la largeur de la poitrine est d'une mesure et demie, la ceinture doit être élevée jusqu'aux coudes².

Dans le manuel que le moine grec Nicéphore Chytré a rédigé vers 1450, les mesures de l'homme sont un peu différentes, surtout par de nombreuses explications d'ordre ascétique :

La tête est égale à un septième de la longueur totale du corps (1/7). Du nez à la ceinture, la mesure est de quatre longueurs, de la ceinture au nombril, trois longueurs, du nombril au pubis, deux longueurs, du pubis au pied, une longueur. Ensemble, ces mesures font quatorze longueurs, soit la moitié du corps humain.

Ceci a deux significations :

- a) seul, celui qui a le cœur pur entrera dans le Royaume des cieux,
- b) c'est dans la chair que le chrétien livre le combat le plus dur mais aussi le plus glorieux (1/3).

Les deux bras étendus représentent, des pointes des doigts d'une main à l'autre, la largeur de la poitrine. Cette mesure est égale à un tiers du corps, ce qui signifie que l'on doit nourrir son corps par le travail de ses bras. En outre, cette largeur des deux bras étendus est égale à un côté du triangle équilatéral qui représente la Sainte Trinité. Cette mesure est aussi égale à la largeur de la ceinture, ce qui signifie que la Trinité de Dieu a été restaurée en nous sur la terre (1/3).

Ces deux canons parlent de mesures constituées par la hauteur de la tête et du tronc, la longueur du bras étendu, la distance entre les mains étendues, la largeur de la poitrine, la largeur de la ceinture, la longueur du pied. Ils ne font pas mention d'un schéma canonique comme l'affirment les œuvres de Panofsky et de Gombrich⁴.

Il est probable que ce schéma canonique n'est pas à l'origine de ces canons graphiques. Construit par le peintre, il apparaît comme une restriction à la mesure exacte de mesures⁵. Les proportions canoniques ne sont donc pas des mesures précises, elles ne permettent pas de déterminer les proportions des membres du corps comme Dürer le faisait en 1528, ou comme Léonard de Vinci le faisait en 1490. Elles servent à contrôler la mesure, à transmettre d'une génération d'iconographes à l'autre.

Les canons canoniques ne sont pas d'origine grecque, ils sont d'origine byzantine. Ils sont les premiers à être utilisés par les peintres de l'école byzantine.

2. Dans *Manuel d'iconographie chrétienne* (introduction et notes par Adolphe Dujardin, traduction de Paul Durand), Bari-Franklin, New York, 1963 (1^{re} édition, Paris, 1845), pp. 52-53.

3. Ernest Dujardin, *Les Saintes Femmes*, Éditions de l'abbaye de Chèvotogne, Chèvotogne, 1965, p. 63.

4. Erwin Panofsky, « Die Entwicklung der Proportionslehre aus Abbi di der Stilentwurf », *Monatsschrift fuer Kunstwissenschaft*, Konrad Onasch, *Feines Kister*, Genève, 1961, pp. 35-55.

5. On a fait la même remarque ci-dessus, p. 99, à propos des structures géométriques.

6. Dans *Manuel d'iconographie chrétienne*, op. cit., pp. 53-54, 46.

corps. Ces relations sont exprimées par les modules en planimétrie.

En comparant les canons des différentes époques, on voit que ces proportions du corps humain changent. Ainsi, le Christ du Mont Sinaï (XIII^e siècle, fig. 19) peut être vu comme une figure canonisée, car les bras et les jambes sont courts, le buste est large, le buste large.

Le Christ du sommet du V^e siècle est seul et est plus grand que le Christ du Mont Sinaï. On voit que son aspect est plus élancé, car les bras et les jambes sont plus longs, le buste est plus étroit et lui donne un aspect plus élancé (fig. 20).

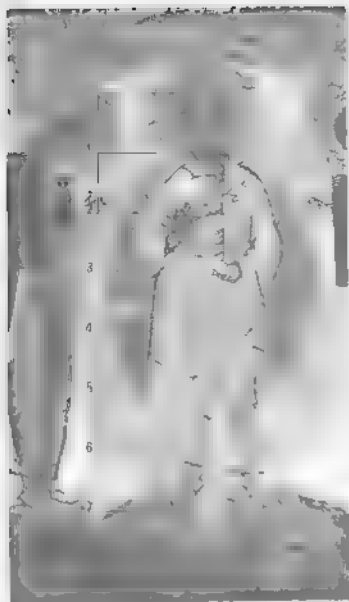


Fig. 19
Christ de la Transfiguration,
Sinaï: XIII^e siècle



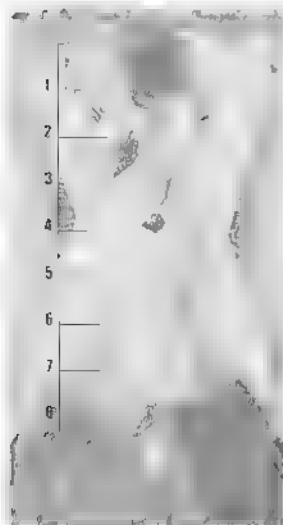
Fig. 20
Le Christ de l'icône du Baptême,
icône grecque, XIV^e siècle,
Jerusalem

Fig. 21
Christ de la Transfiguration,
Theophane le Grec,
fin du XIV^e siècle

Fig. 23
Saints de l'icône *Tu réjoins toutes*
les créatures,
Maître Denis ou Dionisi,
 début XV^e siècle

Fig. 22
Christ de la Transfiguration,
École de Novgorod, XV^e siècle

À partir du X^e siècle, en Russie, la figure humaine s'allonge. Pour le Christ de Theophane (fig. 21), la proportion est de 1:8. Pour celui de Novgorod (fig. 22), c'est de 1:9 et, chez Maître Denis, les saints dépassent 1:10. Les ordres se trouvent à la hauteur de remises et ce n'est pas un hasard : dans une partie humaine sont les racines qui sont plantées. C'est la partie possible à atteindre pour le Christ au X^e siècle. À sept, chez Denis, la base d'un bâtiment est plantée dans les fondations, que chaque époque trouve à son tour, mais aux proportions et à l'usage différents. Les racines d'humanité s'élèvent.



Les proportions du visage : la théorie des 3 cercles

Pour les proportions du visage et des sexuelles, l'anatomie byzantine est basée sur deux cercles correspondant à l'ourlet extérieur du nez. À l'intérieur, un cercle plus petit correspond au contour du contour principal. Le centre des cercles est situé à la racine du nez, entre les deux yeux. C'est probablement la raison pour laquelle cette partie du nez est modé-

21. Vierge de Tikhvine,
École de Moscou, XV^e siècle
(Galerie Tretyakov -
Photo P. Wille/TOP)



leur d'une façon propre à l'art byzantin. Elle est aussi le centre de la tête, siège de la sagesse (cf. fig. 24, 25, 26).

La théorie des proportions de Pantofsky prend sans doute son origine dans un manuscrit du début du ^{XIII} siècle de la bibliothèque de Bamberg. Ce schéma est un hommage de l'« Âge d'expansion » à l'art des proportions du ^{XIII} siècle, et s'élève avec la date de ce schéma. Si l'on n'a pas encore exploré la spiration byzantine, est évidente. Ainsi, les schémas de proportions peuvent être encore plus grande.

Le schéma argumente en faveur de ce schéma, se peut être une



Fig. 24
Achiropoïētos,
XII^e siècle, Novgorod



Fig. 25
Spas mokrāia barada,
XI^e siècle, Novgorod

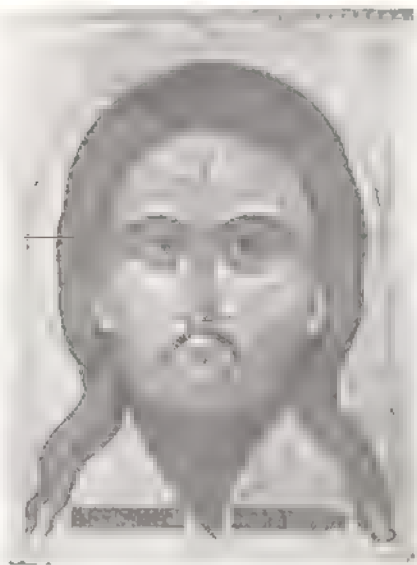


Fig. 26
Saint Panteleimon,
XII^e siècle, après Mon. 414

analyse des icônes elles-mêmes. Ce schéma est une aide à l'analyse des icônes elles-mêmes. Ce schéma est une aide à l'analyse des icônes elles-mêmes. Ce schéma est une aide à l'analyse des icônes elles-mêmes.

L'icône du Sauveur du ^{XII} siècle à la galerie Tretiakov (fig. 26) montre une figure avec une tête plus grande que le corps, ce qui est une caractéristique de l'art byzantin. La figure est représentée avec une tête plus grande que le corps, ce qui est une caractéristique de l'art byzantin. La figure est représentée avec une tête plus grande que le corps, ce qui est une caractéristique de l'art byzantin.

Dans le format de «carré» cette dernière est par ailleurs un des rares types d'icônes carrée⁷

La deuxième ligne dit du Sauveur à la barbe humide en
 rinto de xertor g 25. C'est probablement à cause des
 grandes vagues que le usage est plus grand que le premier et c'est
 la même chose rinto est dans le x l'usage de ceux est le
 rinto est plus petit et est rinto est le même usage rinto est

Les pupes sont souvent placées à l'arrière du module du centre carotidien dorsales. Ces deux ventres expanderont qui confère au visage son harmonie et sa finesse.

[illegible]

Jusqu'au début du XVIII^e siècle, ce sont des motifs grecs et latins qui sont dans le décor. Les motifs arabes ne sont pas encore connus. Les motifs arabes ne sont pas encore connus. Les motifs arabes ne sont pas encore connus.

La représentation des visages en vue frontale ne posait pas trop de problèmes à l'antique du Moyen Âge. C'est des visages de trois quarts, pour les têtes humaines, et plus difficile le portrait en effet, ne concevait pas le visage comme un organisme, bribe et moulure dans l'espace mais comme sa prise en sur un plan à deux dimensions sur lequel il représentait plusieurs aspects du sujet. Ces aspects n'étaient bossés les uns par rapport de l'autre, les points de vue, c'est-à-dire la planimétrie, est typique de l'art du Moyen Âge, à l'instar comme en Occident l'ordonnée des phénomènes de perspective comme à l'ère perspective néo-

[illegible]

7. « *Achiroperetoi* » = « un fait de main 14 hommes ».

B. *Spas mokrava boroda*. = « le Sauvage à la barbe humide » - expression qui caractérise bien cette icône au graphisme exagéré.



Fig. 27
Mère de Dieu du Don,
Theophane le Grec XIV^e siècle



Fig. 28
L'Archange saint Michel,
André Roubliev, vers 1407

restent à la distance d'un module. Donc les mesures verticales sont interchangeables. Les mesures horizontales sont les plus fiables d'un module. Par conséquent, les mesures verticales des tiges reçoivent leur caractère transparent et sont les plus transparentes, surtout au cas où la tige est la dernière, devient encore plus puissante et comme lourde d'intelligence.

C'est probable qu'il y a eu une erreur de transcription. Le texte semble être une transcription d'un document ancien, mais il est difficile de le lire correctement. Je vais essayer de le transcrire en utilisant les caractères les plus probables pour les caractères illégitimes.

Les caractères les plus probables sont les suivants :
- Les caractères de la première ligne sont : "C'est probable qu'il y a eu une erreur de transcription".
- Les caractères de la deuxième ligne sont : "Le texte semble être une transcription d'un document ancien".
- Les caractères de la troisième ligne sont : "mais il est difficile de le lire correctement".
- Les caractères de la quatrième ligne sont : "Je vais essayer de le transcrire en utilisant les caractères les plus probables".
- Les caractères de la cinquième ligne sont : "pour les caractères illégitimes".

Le texte semble être une transcription d'un document ancien, mais il est difficile de le lire correctement. Je vais essayer de le transcrire en utilisant les caractères les plus probables pour les caractères illégitimes.

À vrai dire de nombreuses œuvres ne semblent pas si « éminentes » que les théorèmes. Aussi est-il peut-être facile de se laisser aller à se demander si les mathématiques ont véritablement été appliquées aux sciences et qu'il n'y ait eu qu'un appât à l'usage des hommes, comme affirmait Poincaré. Cependant de nombreuses œuvres peintes par les mathématiciens montrent qu'il y a eu en fait des applications précises, jusqu'au XVIII^e siècle et même des œuvres plus modernes semblent parler net de la traduction des sciences en applications techniques. Ce n'est pas en donnant cette impression que cette harmonie qui a fait de ces œuvres un reflet de notre monde.

L'œuvre d'une étude des modes byzantins du système de trois cercles est de nous permettre de voir un monde qui est presque abstrait, l'esprit byzantin. Mais elle est aussi une œuvre d'inspiration du monde d'aujourd'hui, un état d'impasse de la culture d'aujourd'hui, une réflexion philosophique sur l'existence humaine. Les idées byzantines nous aident à comprendre la vie humaine, la vie spirituelle et divine.

tion, au moins dans son esthétique

22. Les 40 martyrs de Sébaste.
École de Novgorod, XVI^e siècle.
(Musée de Novgorod).

9. Todor VILIMAS. « Les icônes de Bulgarie et la communauté culturelle byzantino-slave » *Icones bulgares IX^e-XIX^e siècle* (catalogue de l'exposition du Petit Palais à Paris Presses universitaires, Paris, 1976).



L' Icône et les lois de la perspective

Celui qui examine une icône est souvent surpris par certaines formes étranges de l'architecture ou des proportions des tours des constructions et les rochers paraissent faire mouvement vers le spectateur, les objets semblent vas de deux côtes et n'ont pas de position stable dans un espace qui a même un peu de profondeur (cf. planche d'icônes p. 20 p. 15). En regardant de plus près, on remarque aussi des parties du corps humain et des visages qui sont représentés de façon maladroite, semble-t-il, comme si le peintre était incapable de rendre ces détails selon leur forme naturelle.

Or, un examen même rudimentaire fait découvrir aussi tant de connaissances et techniques dans l'icône qu'on peut difficilement la considérer comme le résultat d'un art primitif. En fait, dans ces formes étranges, se manifeste une intention artistique, à interpréter. Autrement dit, on ne constitue des maladroissances et erreurs volontaires comme tel exist, comme tel es, emprisées par les hommes de cette époque. Aussi, devons-nous les considérer autrement, comme le langage par lequel l'artiste exprimait la réalité qu'il voulait traduire. Ces formes appartiennent toutes à la représentation de l'espace, leur étrangeté exprime une conception de l'espace propre à l'artiste. Le peintre s'est trouvé devant la tâche de transposer les trois dimensions de l'espace réel sur la surface de l'icône rectangulaire. Cette opération est centrée sur la constitution d'un système de perspective.

La perspective est la méthode des lignes de l'espace et des corps situés en lui. Ainsi, dit l'art, on se sert que des perspectives et dernière, la surface de l'objet. Cette méthode est celle de l'espace primitif, soit, donc, que avec l'invention de l'art, on nous donne, sous le nom de plusieurs systèmes de perspective, variant avec les cultures, d'Egypte, Grèce, Byzance, Renaissance, Inde, etc. Il en va de même pour la conception de l'espace dans la peinture moderne. Tous ces systèmes qui représentent l'espace d'une façon différente et en spirituellement compréhensibles pour les contemporains, seraient donc, aux de les

Juger selon les critères de la seule perspective moderne et de son dérivé, la perspective centrale moderne. Chaque époque possède un système propre exprimant sa conception du monde, ses moyens particuliers. Aucun ne peut ou ne doit constituer un système comme plus juste que l'autre ou supérieur à lui.

En outre, la perspective n'a pas pour seule fonction de créer l'illusion des espaces ; elle est aussi, d'une façon symbolique, l'élément caractéristique d'un objet qui peut être perçu sans les principes de l'architecture et des attitudes nécessaires à sa représentation.

[illegible]

est tout au contraire, l'art byzantin, et même, pour être aussi un rôle important. En effet, c'est l'art orthodoxe et, en même temps, le culte de Constantinople. L'icône, l'icône, c'est la représentation de la divinité et du saint et du Christ et du Christ même, la représentation de l'espace dont les contours sont définis par la vision. De ce fait, les peintures comme les icônes restent plongées dans les mêmes traditions par une influence qui perdure. Les icônes continuent à être une représentation de l'espace tandis que les peintures ont, au contraire, subi le recul des formes transmises par la tradition. C'est du moins jusqu'à l'apparition de l'art byzantin. Dans les peintures occidentales, comme celles du XVIII^e siècle, l'art d'impression qui n'est pas du même type, on cherche à représenter par une analyse des formes, on trouve, au contraire, que l'art byzantin est un art d'expression qui se consacre à cette peinture, c'est la perspective, mais ce n'est pas la perspective même de la représentation. Ainsi, après l'apparition de la perspective propre à l'icône, l'icône.

Les divers systèmes

C'est d'ailleurs, parfois à l'absence de données historiques et, parfois, d'expressions mathématiques, que les sciences de l'économie puisent leurs méthodes. Les sciences de cette dernière le montrent à l'évidence : comment expliquer la structure d'une ville, d'un édifice, d'un réseau, d'une relation, d'un circuit électrique, que ce soit en termes de trafic, de possibilités d'occupation, ou pour représenter l'espace tridimensionnel sur une surface à deux dimensions.

À mesure que survient l'ère historique, les connaissances s'enrichissent par les systèmes de représentation de plus en plus élaborés.

découvrir plus exactement ce que la perspective ou les perspectives des icônes ont de particulier ou de spécifique

La perspective linéaire

Rapportons d'abord les principes de la perspective que nous considérons couramment comme « naturelle », mais qui n'avait même apparemment jamais été ou ne sera l'hui « perspective centrée moderne ». Sa découverte est attribuée au sculpteur et architecte de la Renaissance, Brunelleschi († 1446). Sa théorie répandue par ses élèves Chion, Masaccio et Donato Bramante au XV^e et au XVI^e siècles en France, en Espagne. Pendant cette époque les esprits étaient préoccupés de découvrir les lois qui permettent de représenter fidèlement le monde extérieur. À l'époque, on pensait que l'impression visuelle subjective pourrait de sommaire servir de fondement à la construction d'un monde objectif que l'espace psychophysique était transposée en espace mathématique et en fin de compte que l'art était susceptible de s'élever au niveau de la science¹.

Cette représentation de l'espace en profondeur devint possible par la connaissance des lois de la vision. Celles-ci sont fondées sur le phénomène selon lequel des droites parallèles semblent se rejoindre à l'infini dans un point, le point de fuite². Pour représenter sur un tableau l'espace et les objets dans leur position et leurs dimensions réelles, il faut exprimer ces relations entre trois données : celle du spectateur, le point de fuite, le plan figuratif. L'œil du spectateur V_1 se trouve en face du point de fuite à la même hauteur que la ligne d'horizon. Il est donc fixe et immobile³. Le plan figuratif est conçu comme une section de la pyramide formée par les rayons visuels. Aujourd'hui on le conçoit comme la projection du centre de projection P par les rayons de la Renaissance. La ligne et le point de fuite passent ainsi par le plan dans le point pris par P (fig. 29). Il est important de remarquer

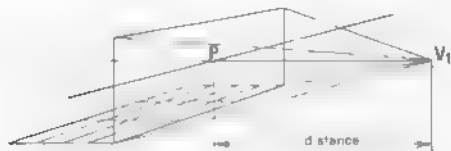


Figure 29

1. Erwin PANOVSKY, *la Perspective comme forme symbolique*, Éditions de M. Mouton, Paris, 1975, p. 159.

2. La notion exacte du point de fuite n'était pas encore connue par les artistes de la Renaissance.

3. Les peintres de la Renaissance savaient aussi qu'il faut une certaine distance entre le spectateur et la peinture pour avoir l'impression de la distance.

que le mouvement part du spectateur. Ce qui entre dans le monde représenté, le tableau est comme une fenêtre ouverte. En rabattant sur le plan figuratif le tableau à distance fixe, on obtient les deux points V_2 et P , à partir desquels on peut tracer les deux échelles : l'échelle suivant celle de la profondeur, et l'échelle transversale, celle des largeurs (fig. 30).

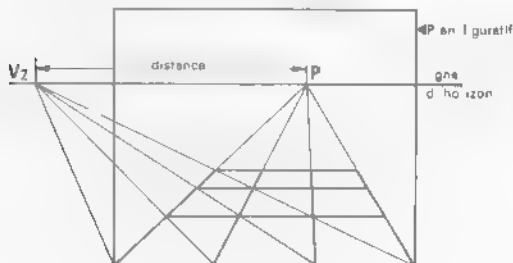


Figure 30

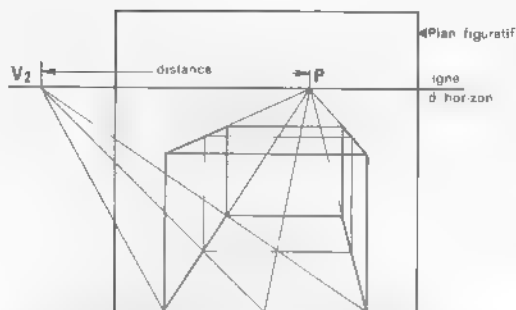


Figure 31

Si on veut obtenir la perspective d'un troisième dimension, on peut également intervenir sur plus les dimensions du plan, échelle des hauteurs (fig. 32). On a rapporté les mesures des segments verticaux en les réduisant en raison de la distance. À partir de ces principes, on peut inférer de la construction de l'espace son possible. Les œuvres des siècles suivants démontrent la richesse de cette théorie.

Cette présentation sommaire⁴ de la perspective linéaire fait apparaître ses éléments caractéristiques. Elle est surtout représentation de la profondeur de l'espace. Mais il faut se garder de considérer la perspective comme un simple instrument pour créer une illusion naturaliste, une virtuosité qui vicie la nature par des artifices excessifs, selon le reproche de Vasari. Elle n'est pas non plus le seul critère empirique pour apprécier la valeur artistique d'une œuvre d'art, comme c'était le cas pour l'académisme du XIX^e siècle.

À cette théorie linéaire on a adressé deux reproches, son subjectivisme car « existant en moi, le point de vue n'est que le point de vue d'un être véritable, un phénomène psychique » son action d'une façon et de représenter la réalité dans le système géométrique, la perspective linéaire impose l'être une structure et détruit ainsi la liberté de l'imagination. Mais ces deux objections sont presque contradictoires.

Les reproches des défenseurs modernes de l'icône vont plus loin⁵. L'espace en profondeur ou perspective visuelle sera pour eux une négation de l'essence de la réalité. C'est que l'espace de l'image est une région du symbolique géométrique où l'œuvre d'art accomplit et elle-même des miracles. La perspective linéaire élimine cette région de l'art religieux.

En revanche, « le œuvre une région tout à fait nouvelle, celle du surnaturel » où le miracle devient alors l'expérience immédiate vue par le spectateur. Les événements surnaturels faisant pour ainsi dire irruption dans l'espace visuel, apparemment naturel de ce spectateur et le « pénétrant à proprement parler, de leur spiritualité grâce à cette irruption même⁶ ».

On ne peut s'empêcher de penser aux nombreux mystères du Moyen Âge occidental. Leur expérience était justement caractérisée par cette vision du monde surnaturel qui apparaissait dans les formes naturelles. Mais les choses de Panofsky ne sont pas revêches sans contestation. À juste titre P. A. Michéls remarque qu'on finit le Renaissance n'est pas l'union de la religion mais l'union rationnelle des sciences et que le plus souvent, les artistes de la Renaissance ont accentué le principe plus pour « l'art la perfection de l'œuvre qu'ils répugnaient à leur conception statique du monde⁷ ».

4. Pour un exposé plus exhaustif, voir Pietro Reina, *la Prospettiva, legge di progettazione normale*, Garzanti, Milan, 1940. Mikhaïle Borissovitch, *la Théorie de l'architecture*, Payot, Paris, 1926.

5. Certains auteurs, traitant de l'iconographie, ne soulignent que les aspects négatifs de la perspective linéaire, ainsi Leonid Goussensky *op. cit.* p. 224. Panayotis A. MICHELIS, *Esthétique de l'Art byzantin*, Flammarion, Paris, 1959, pp. 180-203. PAUL EVANS MURRAY, *l'Art de l'Église*, DDB, Paris, 1970, p. 191. GEORGE MATHIEU, *Byzantine Architecture*, J. Murray, Londres, 1962, p. 20. À la limite, une telle position revient à considérer l'art byzantin et, en lui, l'icône comme seul art religieux possible.

6. ERWIN PANOVSKY, *la Perspective comme forme symbolique*, *op. cit.* p. 181.
7. Panayotis A. MICHELIS, *op. cit.* p. 211. Nous développerons les arguments de cette conception à la fin du chapitre suivant, pp. 136-137.

La perspective perceptive

Bientôt les artistes de la Renaissance se rendirent compte que la perspective linéaire ne pouvait donner une image de l'espace, comme nous le percevons, car elle est fondée sur le principe de la vision d'un objet unique et immobile. Or la vision naturelle se fait par des objets vus et par des « latitudes » pressenties optiques par l'esprit humain. En outre, à cause des déformations dues au mouvement des yeux, l'image construite par les croqueuses géométriques ne peut être reproduite en accord avec le langage visuel. C'est pourquoi certains des Antiquaires des écoles courbées des colonnes des temples grecs et les déformations vécues dans les peintures préperspectives le font sentir les autres et la Renaissance, elle aussi, n'oublie pas les phénomènes de cette perspective dite « perceptive »⁸ ou « subjective »⁹.

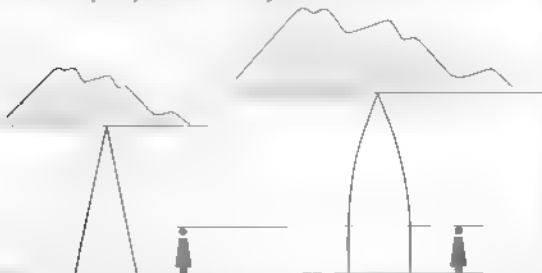


Figure 32

Le dessin représentant un chemin droit et à l'horizon une montagne montre la différence entre les deux perspectives. Dans la perspective linéaire, tout est subordonné au principe que les objets perspetifs se rejoignent en un point situé à l'infini (fig. 32 a). Cela correspond à l'image point graphique. L'image est géométrisée, abstraite, mais elle a l'avantage d'être claire et nette. Dans la perspective perceptive, au contraire, autres facteurs interviennent par le binoculaire et le rapprochement entre les chemins des lignes presque parallèles. Plus près d'une ligne, celle-ci se rapproche de la perspective normale (fig. 32 b), on peut constater que plus l'objet est proche, moins ses lignes se rapprochent de la perspective linéaire et plus il est éloigné, plus il est soumis à la perspective linéaire.

L'autre phénomène est visible dans la montagne située à l'horizon. Elle apparaît plus grande que dans la perspective linéaire. Comme fait se produit du dessin, comme nous marchons par le paysage avec sa photographie, sur la photographie la montagne semble trop petite. Cela est dû au fait que le cerveau nous rend es-

8 Boris V. RAJSCHMAN, *Proizrastrennye postroeniya v drevnerusskoj, 'apostol' Struktury de l'espace dans la peinture de l'ancienne Russie*, Ed. Nauka, Moscou 1975, pp. 21-61.

9 Erwin PANOVSKY, *la Perspective comme forme symbolique*, op. cit., pp. 43-50.

impressions optiques. Dans ce processus, il est influencé par la connaissance de la chose, sa distance de la chose, cette distance et la comparaison avec d'autres objets et la comparaison générale entre tous les objets¹⁰.

La caractéristique de cette perspective est que l'espace est en core un continuum continu, mais que sa continuité n'a plus la même densité. Il est à mi-hauteur entre la continuité linéaire et l'espace morcelé des autres perspectives que nous allons examiner.

La perspective axonométrique



Figure 33

Il le représente l'objet sans les déformations de la perspective linéaire, c'est-à-dire que les lignes de l'objet restent parallèles, malgré le fait qu'il y a une déformation de l'espace. Ceci n'est possible que si l'objet est très rapproché du spectateur, les points de vue sont aussi que l'objet ne fait pas partie de l'espace ambiant. Il est un même espace, espace où les lignes des objets restent sans relation avec un autre élément de l'environnement (fig. 33). Ainsi la perspective axonométrique n'indique pas une ligne de force comme celle de la perspective linéaire qui s'ouvre au spectateur pour qu'il entre dans le profond de l'objet. L'objet axonométrique est neutre, il est sans présence ou enonce d'une sorte hors de l'espace, mais hors du temps. Nous retrouvons souvent cette perspective dans l'icongraphie.

Cette perspective axonométrique donne un autre enseignement intéressant, qu'une perspective d'un objet son trop englobe le spectateur à l'impression qu'il se situe à l'extérieur et que les dimensions des parties éloignées s'agrandissent. Cependant, une vérification au compas montre que elles sont les mêmes que celles des parties rapprochées. Ceci montre que sous l'influence des représentations en perspective linéaire, le spectateur croit qu'il ne peut plus sortir de ce schéma, il voit tout en ces catégories. Un enfant du monde moderne qui n'a pas encore reçu cette formation de la perspective linéaire représente le monde sans contour, les volumes comme il le connaît¹¹. C'est aussi le cas du peintre du Moyen Âge, par un traiton séculaire, il est le premier à voir l'espace comme des choses d'une perspective non linéaire.

La perspective inversée

Nous voyons déjà nous que il n'existe aucune source pour voir que nous ne pouvons pas l'observer. A l'extrême, nous voyons un monde comme il est, ce monde n'est pas une perspective, c'est un monde en revanche les lignes de force de l'espace. Ceci est exprimé un changement profond dans la vision de l'espace.

En fait, l'homme a un souvenir de l'objet plus complet que ce qu'il ne lui montre. Les véritables dimensions, les couleurs, le contact, etc. transforment les impressions optiques. Par exemple, selon la « loi de stabilité des dimensions », le spectateur voit toujours les choses plus grandes qu'elles ne le sont.

11 C'est pour cela que la perspective est employée aujourd'hui dans les dessins techniques. Elle doit représenter l'objet le plus fidèlement possible, donner l'information sur l'objet la plus exacte possible (la photographie, même avec un objet, spécifie le déforme).

12 On remarque aussi cette tendance dans la peinture moderne.

Et puisque les formes de l'art ont un caractère sémantique, on pourra, après une analyse objective des phénomènes, proposer l'agencement des éléments relatifs aux idées philosophiques et théologiques sous-jacentes.

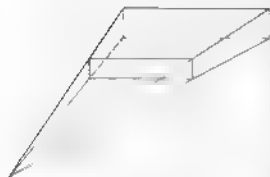


Figure 34

Considérons d'abord ce qu'on appelle la perspective inversée. Comme le nom l'indique, il s'agit d'une perspective dont les structures ont été inversées par rapport à la perspective linéaire. C'est dire que cette conception technique de la perspective est à l'inverse de la perspective linéaire. En effet, la recherche scientifique dans le domaine de la construction commence au début du XX^e siècle. Appuyant sa construction sur la géométrie, elle restait enfermée dans le cadre de la vie liturgique orthodoxe¹³.

Le principe de la perspective inversée est simple. Les lignes de cette perspective ne se rencontrent pas dans un point de fuite situé derrière le tableau, mais en un point situé devant le tableau (fig. 34). En fait, on ne peut pas parler d'un système avec un seul point de fuite situé dans le spectateur, car dans les icônes il y a toujours un seul point de convergence et souvent chaque objet représente sa perspective propre. De même, on n'y trouve pas ces «*tailleurs*» qui, dans la perspective linéaire, à pour fonction de représenter l'extension de l'espace. Souvent, les objets ne sont pas placés dans un ordre de distance et de dimensions, mais juxtaposés selon un principe de composition et selon la signification de ces objets dans la scène représentée. Ainsi, il n'y a pas de profondeur à l'intérieur de la représentation. L'espace est réduit. Il s'étend vers le spectateur. De cette façon, les lignes de l'espace, inversées, elles sortent de l'intérieur de l'image vers le spectateur.

En ce sens, l'icône est le contraire d'une peinture de la Renaissance. Elle n'est pas une fenêtre par laquelle l'esprit humain doit pénétrer dans un monde représenté, mais elle est un lieu de présence. Elle est le monde représenté rayonné vers ce qui s'y trouve pour recevoir. Dans la perspective inversée, c'est l'espace qui est actif et non celui qui regarde.

Études de diverses icônes

Voyons comment elle est mise en œuvre dans les icônes. Les techniques employées ne sont pas exactement les mêmes, même si elles sont proches. À l'échelle mondiale, la période de leur utilisation est la même, mais les principes de leur construction sont différents. Ils ont été créés à l'époque de la Renaissance, mais ce n'est que plus tard pendant la période d'apogée de l'art byzantin, lors de la deuxième Renaissance, sous les Paléologues, qu'elle manifeste la richesse de ses possibilités. Elle atteint probablement son apogée dans l'art de

¹³ L'expression «*perspective inversée*» a été formulée par Oskar W. 39 : *Die ungelehrte Perspektive und die Niedersicht - Kunstgeschichtliche Monographien* en l'honneur d'Auguste Schmarow. K. W. Hiesemann, Leipzig, 1907, qui est une défense des représentations de l'espace byzantin.

Novembre quatre-vingt-neuf, c'est-à-dire que, dans une date précise, nous sommes d'ex-près pour aller rendre à la République un acte de reconnaissance exprimé par la per-petue conversion. Dans la lecture, pour l'impression, j'ai été en face par rapport au spectre de ce que l'on me faisait à ce moment-là. Vous voyez de suite que la version de ce que j'ai fait de la main est la

1. Annunciation (XIVth style, Ochrid, fig. 35,



Figure 35

L'absence de cette norme est l'un des aspects les plus
 originaux de la culture scientifique japonaise.
 Avec le premier aspect, elle a été l'un des
 motifs les plus importants de l'apport de la
 science occidentale au Japon. Les plans de la
 science sont les plans de la science japonaise.
 Cette perspective inverse a été le

onne jusqu'à la hauteur de la main de la Vierge se trouve exactement sur l'axe horizontal de la représentation. Les lignes du baldachin font également verser ses arêtes et sont dessinées en perspective. Derrière l'axe de l'ange apparaît le sommet d'une architecture que du dessin en perspective verser. Dernier et plus important espace arête pour donner place au fond d'œuvre absolu et des dimensions arêtes, la cathédrale de cette icône est donc de n'avoir qu'un premier plan

² Intercession de la bourgeoisie à l'égard du paysan.

Malgré le peu de pression la scène a l'impression que ce soit la scène compliquée, avec vers le spectateur. Le mode de lecture le plus évident est que les personnages plus proches du spectateur ont des costumes plus riches et sont des pièces d'action. Le second thème, derrière, est en remontée en voir d'autres saints. Leur rôle est plus grand que celui des personnes du premier plan. Ce personnage est aussi une forme de perspective inversée, quand il y a plus d'acteurs, plus de places planes et aux cônes. Ainsi les personnes du fond semblent être sur le même plan que celles de devant.

[illegible]



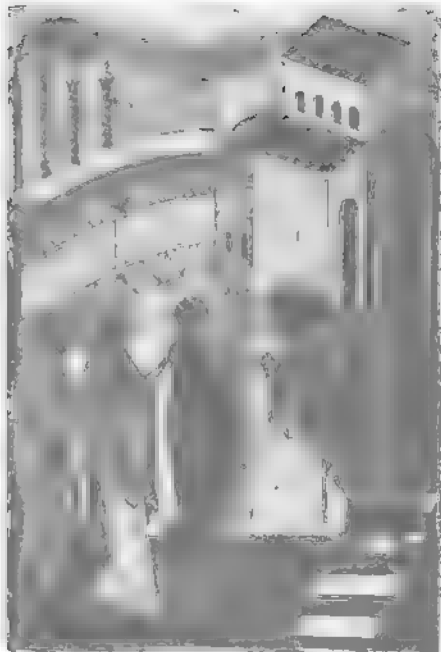


Figure 37

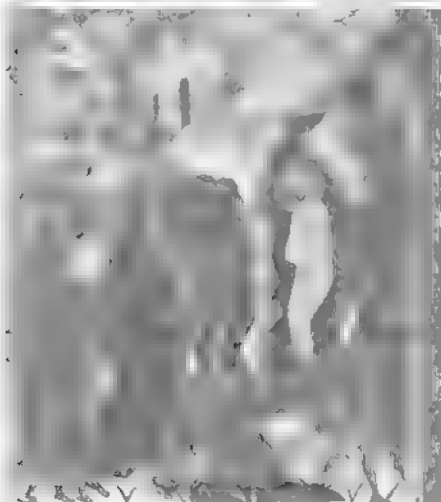


Figure 38

En bas au centre il faut encore remarquer la forme du trône du chantre Romain. La perspective inversée se révèle dans la courbe en réalité ce sont deux courbes différentes à droite et à gauche) comme aussi dans le fait que la partie arrière se tourne fortement vers l'avant. Les deux marches sont dessinées selon une perspective légèrement inversée.

3. Présentation du Temple (XV^e siècle, Novgorod fig. 37)

Le premier plan est formé par un sol relativement large sur lequel s'avancent vers Simon trois personnages : la Vierge, la prophétesse Anne et saint Joseph (de droite, gauche). Mais ce sol semble s'élever vers le spectateur, l'impression accentuée par le rythme des marches et perspective également inversée. La marche de l'avant est la plus petite. Le fond avec ses lignes verticales est surprenant. Le ciboire, la façade et les côtes du temple sont dessinées en axonométrie. L'abside est, elle aussi, tournée dans le plan. La courbe du mur domine le fond. Pour former le fond à gauche et pour éviter une trop grande profondeur car le mur arrive encore de l'ère absidale le peintre a pu en avant. Il arrive ainsi à la même hauteur que l'entrée du temple. Au sommet du mur est placé un autre baldaquin (dessiné à plat) : il souligne le vœu signifiant que la scène se passe à l'intérieur.¹⁴ La courbe du mur montre que les formes de l'architecture n'indiquent pas seulement l'espace mais qu'elles sont autant d'éléments de la composition même. Ce mur ne pouvait pas être droit car il aurait donné des lignes horizontales qui se seraient heurtées aux verticales du temple et à droite il aurait donné un espace vide en face du temple, et n'aurait pas permis l'unité du lieu, ainsi créée par la courbe.

4. Retournement de La croix (fin XV^e siècle, Novgorod fig. 38)

Ce qui caractérise cette icône est la densité de la composition et la force du mouvement. Tout se passe à la surface du premier plan. À gauche le groupe des pharisiens avec le Christ et le groupe des Juifs se sont réunis. Ils ont une attitude et un mouvement des corps semblable se produisant dans un monde à deux dimensions. Aux pieds du Seigneur Marie et Marthe, ces deux sœurs, sont assises de face, sans aucun espace, comme à droite, pendant que Marie de cette manière prend une position presque impossible. La pierre se trouve pratiquement au-dessus des deux femmes, elle est posée sur la pierre morte et n'est pas sur une pierre, ce qui est évident. Une forme claire aurait pu habiter en plus d'elle, mais elle n'est pas sur une pierre. Les pieds du peintre se trouvent à l'arrière de la scène dans son tableau. La dominante de cette icône est le mouvement des rochers. Ils contrastent même avec le calme de la représentation.

¹⁴ Ce mur se trouve toujours sur les icônes de l'Incarnation de saint Thomas.

¹⁵ Ce procédé est assez souvent utilisé pour harmoniser ensemble. Ainsi dans l'icône de la Trinité. Roublev cache la véritable perspective de la table et des sièges.

En de multiples variations, leurs lignes indiquent que il y a d'agonie et les masses de pierre s'élèvent avec légèreté pour tourner leurs sommets dans une courbe en S vers le spectateur. On a ainsi l'impression qu'ils avancent au premier plan comme les personnages. Les formes étranges de rochers sont aussi à l'échelle de perspective inversée. Les architectures dans les intervalles accentuent ce rapprochement des rochers.

Ces quelques observations demandent à être complétées par d'autres analyses qui porteront surtout sur des détails secondaires. Mais il peut déjà relever ces éléments caractéristiques de la perspective inversée.

a) Dans les peintures byzantines et spécialement les icônes, l'espace est peu profond, souvent l'élément principal se penche vers le fond par une étrange architecture de pylônes. L'élément principal de profondeur est au premier plan, les autres en arrière.

b) L'événement représenté se passe au premier plan, par agrandissement de leurs proportions, les personnages situés en arrière appartiennent à ce premier plan.

c) Les éléments d'architecture et les objets, sièges, etc., sont dessinés au canon métrique, soit en perspective inversée¹⁵. Autres éléments sont peints en avant et même des parties non peintes, tout invisibles, sont représentées. Pour éviter la représentation incessamment en profondeur d'un intérieur, les scènes se jouent toujours à l'extérieur d'un bâtiment. Les paysages de rochers sont représentés avec le même principe de mouvement en avant. Dans toutes ces constructions, la verticale est rigoureusement gardée.

d) L'ensemble de ces systèmes de représentation permet de dire que la ligne de force va de l'intérieur de l'œuvre vers le spectateur.

e) La perspective n'est pas isolée des autres aspects d'une œuvre d'art, elle est subordonnée à la composition et surtout à l'idée de l'œuvre.

Cette présentation est volontairement simplifiée, elle n'a pas été écrite systématiquement sous l'aspect d'un séminaire, elle est faite pour donner une idée de la perspective inversée, l'analyse légitimer la portée théologique.

15. Parfois, on trouve aussi, dans quelques détails, la perspective normale, mais elle ne joue jamais qu'un rôle subordonné.

Les théories de la perspective inversée

L'omnipotence de la perspective inversée n'a été déconstruite qu'à la fin du XIX^e siècle, l'iconographie ayant neanmoins essayé d'incapaciter de présenter l'espace comme nous l'apparaît. Il faut plutôt supposer que ce type d'expression a été choisisse de se appuyer sur ce qui exprimait mieux la réalité telle que le Moyen Age la concevait et voulait la traduire.

Au cours des dernières décennies, la recherche iconographique a essayé d'expliquer les principes de la perspective inversée à partir de certaines données scientifiques. Ainsi se dessinent deux courants : l'un en L.R.S.S. qui s'appuie sur des théories optiques et géométriques, l'autre en occident qui voit dans la perspective inversée l'expression d'une donnée culturelle. Avant d'entrer dans l'exposition de ces deux interprétations, il faut souligner qu'il s'agit de théories d'hypothèses en l'absence d'un quelconque principe. La recherche scientifique n'a donc aucune synthèse théorique.

L'aspect scientifique de la perspective

Les des premières théories soviétiques de la perspective inverse ont été développées par V.A. Bazoukisski¹ qui explique la perspective inverse par la perception visuelle humaine. Il considère que l'homme voit les choses des deux aspects à la fois. La supériorité des deux perceptions fait apparaître une image synthétique. Mais ces deux aspects sont si différents qu'il est impossible d'en percevoir l'un sans l'autre. C'est pourquoi on ne voit pas que pour une petite distance, mais le V.A. Bazoukisski ne le

1. Anatoly V. Bazoukisski - Lineynaya perspektiva v iskusstve - zritel'noye vostrizaniye real'nogo prostiranja» (« Perspective linéaire dans l'art et dans la perception visuelle de l'espace réel »), *Iskusstvo*, t. 1 n° 1, 1923, Moscou, pp. 21-26.

dimensions redoublées, c'est à dire ne dépassant pas la distance des deux yeux. Aussi cette explication semble-t-elle plus ingénieuse que vraisemblable.

L. F. ŽEGINE : l'espace « dynamique » ²

La théorie de L. F. Žegine est fondée sur le fait que la vision de l'homme est binoculaire, c'est à dire que l'homme voit le monde selon les lois de la perspective linéaire. En se plaçant, il reçoit plusieurs aspects de l'objet qu'il voit simultanément sous une seule image. Celle-ci contient ainsi les aspects des différents points. Le mouvement est exprimé par les lignes courbes (C1-A-C2, B) (fig. 39).

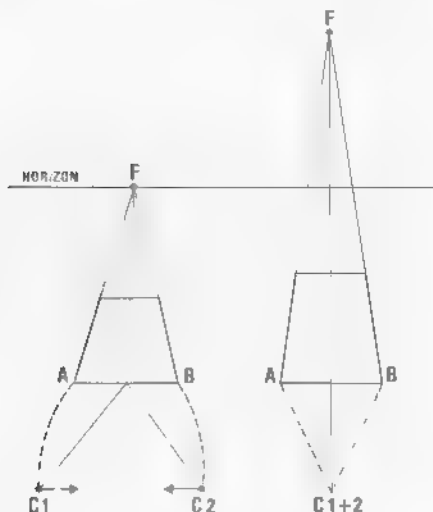


Figure 39

Sous ce processus, les verticales et horizontales restent parallèles et strictes. Ligne et forme sont échangées par le déplacement. Ainsi, le point de l'espace est au-dessus du horizon, c'est le face (AB) étant invariable.

Cela vaut pour une surface à deux dimensions. Quand il s'agit d'un corps, il faut ajouter une troisième dimension qui se dessine à deux points de vue (D1-D2) qui s'unissent avec C1 et C2 (fig. 40).

² Л. Ф. Жегин. *Изучение перспективы нового происхождения (языка де творе пиктурал)*, Ed. Iskustvo, Moscou, 1970.

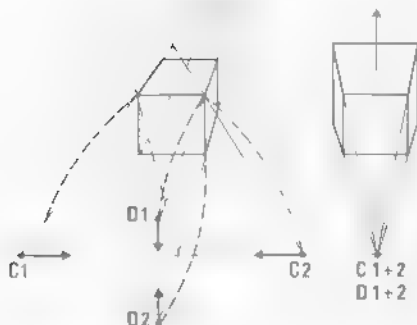


Figure 40

Par un mouvement continu, l'arc se relève et se rapproche de la droite. Il le voit en même temps des deux côtés et d'en haut.

Ce mouvement rapprochant, il a deux points extrêmes, l'un où l'arc est une droite, l'autre où il est une courbe. On peut considérer sur le cercle une ligne qui se rapproche d'une ligne droite (fig. 41 a). Une courbe parabolique devient de plus en plus convexe (fig. 41 b). Une courbe convexe se redresse et s'approche de la ligne droite (fig. 41 c).

Dans une courbe, il y a ces deux effets se rapprochant en même temps. La partie supérieure est une courbe convexe, la partie inférieure est une courbe concave. Ainsi, une courbe convexe se rapproche d'une ligne droite, une courbe concave se rapproche d'une ligne droite. On peut dire que les deux parties se rapprochent d'une ligne droite.

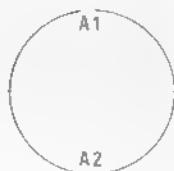


Fig. 41d

On peut observer ce phénomène dans les données suivantes, présentées sur les années 1990-1991, à l'exception de l'année 1991-1992, qui s'explique par l'ajout d'un nouveau site de production d'énergie électrique. Ainsi, on s'impressionne que les données sur le *pour profil*



Is it 4?

de la force de l'attraction de l'oxygène sur le carbone, mais à cause de la force de répulsion de l'hydrogène sur le carbone. A la suite de l'attraction de l'oxygène sur le carbone, la partie droite se voit repoussée en arrière.

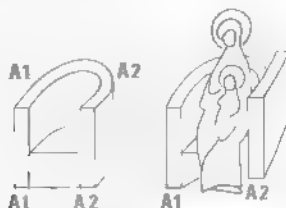


Fig. 43

dessine en courbes. On trouve cette forme sur les icônes du Novgorod, mais aussi dans l'art italien du XIII^e siècle.



FIG. 44

un autre exemple intéressant est fourni par la forme des autels sur les tables à la surface de l'autel est en réalité rectangulaire. Mais par le rapprochement des deux points de vue les lignes parallèles entre du haut et du bas se transforment en courbes qui tendent à se rejoindre au fond du tableau. Le vase qui se trouve à l'intersection des deux plans le rectangle est poussé en avant et son fond s'élargit tandis que les lignes se coupent tous en avant. Sur d'autres tables les vases se dressent même vides jusqu'au bord.



Figure 45

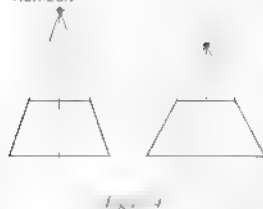
Ces exemples montrent ainsi comment l'espace est conçu dans l'essence de la perspective inversée. L'espace n'est pas réduit au plan, il n'est pas vide, mais au premier plan s'exalte une convexité qui se courbe vers un centre comme une atmosphère lumineuse primordiale sur laquelle le vase se niche sans même verser la perspective inversée sur un plan qui présente une courbure vers le fond, les lignes s'élargissent au lieu de se rapprocher. L'espace s'élargit qu'il est ainsi par la subordination des éléments sous un principe unique comme on peut le constater dans les représentations spatiales de l'art préhistorique, dans les arts du monde antique et dans les arts modernes. Le tableau de saint Georges à cheval.



Figure 46

La fonction du cadre donne à la composition de l'icône une ampleur et une unité. L'élément de la surface spectrale qui est soustraite aux points de vue est l'espace qui fait une partie du cadre conceptuel. On peut dire que le cadre est un plan qui sert de support à la composition. Les lignes qui se rejoignent au fond du tableau sont les lignes de la perspective inversée. Les lignes qui se rejoignent au premier plan sont les lignes de la perspective normale. Les lignes qui se rejoignent au fond du tableau sont les lignes de la perspective normale. Les lignes qui se rejoignent au premier plan sont les lignes de la perspective normale.

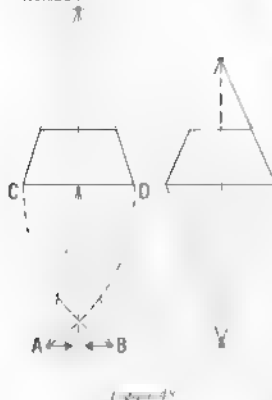
HORIZON



Cependant, même lorsque les lignes du premier plan ne convergent pas vers un point, elles conservent leur forme, et les lignes du second plan convergent vers un point plus éloigné. Si les lignes du premier plan convergent vers un point plus éloigné que celui du second plan, on obtient une forme convergente des lignes (fig. 47).

De même, lorsque les lignes du premier plan convergent vers un point plus éloigné que celui du second plan, on obtient une forme convexe (fig. 48).

HORIZON



De même, lorsque les lignes du premier plan convergent vers un point plus éloigné que celui du second plan, on obtient une forme convexe (fig. 48).



Figure 49

De même, lorsque les lignes du premier plan convergent vers un point plus éloigné que celui du second plan, on obtient une forme convexe (fig. 48).

De même, lorsque les lignes du premier plan convergent vers un point plus éloigné que celui du second plan, on obtient une forme convexe (fig. 48).

De même, lorsque les lignes du premier plan convergent vers un point plus éloigné que celui du second plan, on obtient une forme convexe (fig. 48).

perspective inversée. Par conséquent, la petite surface se transforme en une grande surface qui s'étend vers le fond (fig. 50).

De plus, le mouvement en avant est à dire aussi en profondeur.

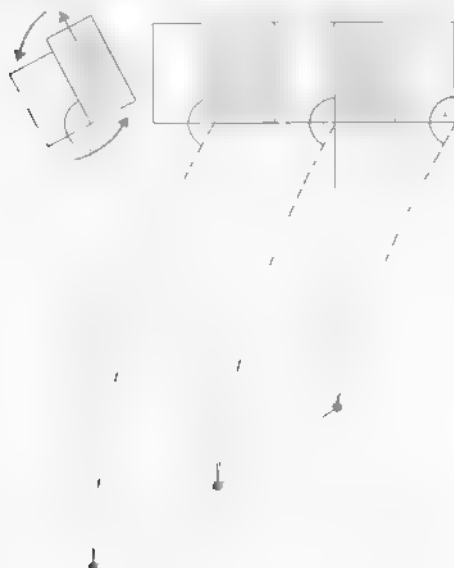


Figure 50

Ainsi, la surface du rocher s'incline en arrière se détournant du spectateur. Pour tourner le mouvement en avant (180°) vers le mouvement en arrière (0°) vers le spectateur, la surface est en perspective inversée de la surface (fig. 51).

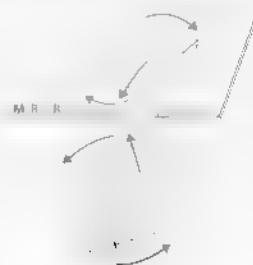


Figure 51



Figure 52

Decollation
de Saint Jean-Baptiste.

Souvent, le mouvement des rochers forme ainsi une courbe « S ». Dans certaines icônes, elle est très accentuée (par exemple *Decollation de saint Jean-Baptiste*, XV^e siècle, Novgorod, p. 24) pour revenir au premier plan par les sommets des rochers. Sur ce plan, les rochers se succèdent les uns derrière les autres, pour revenir au premier plan (fig. 52).

Les rochers sont donc représentés par des plans qui se succèdent les uns derrière les autres, mais qui reviennent au premier plan par les sommets des rochers. Les rochers sont donc représentés par des plans qui se succèdent les uns derrière les autres, mais qui reviennent au premier plan par les sommets des rochers. Les rochers sont donc représentés par des plans qui se succèdent les uns derrière les autres, mais qui reviennent au premier plan par les sommets des rochers.

B. V. Raušėnė - les composantes de la création artistique³

Si l'on ne peut pas dire que la perspective axonométrique est la seule perspective qui ne peut pas être le résultat d'un seul facteur, mais de plusieurs, on peut dire que la perspective axonométrique est la seule perspective qui ne peut pas être le résultat d'un seul facteur, mais de plusieurs.

La perspective axonométrique est la seule perspective qui ne peut pas être le résultat d'un seul facteur, mais de plusieurs.

La perspective axonométrique est la seule perspective qui ne peut pas être le résultat d'un seul facteur, mais de plusieurs.

La perspective axonométrique est la seule perspective qui ne peut pas être le résultat d'un seul facteur, mais de plusieurs.

La perspective axonométrique est la seule perspective qui ne peut pas être le résultat d'un seul facteur, mais de plusieurs.

La perspective axonométrique est la seule perspective qui ne peut pas être le résultat d'un seul facteur, mais de plusieurs.

« Mais pour ce vase comme le vase, on ne peut le voir que d'un seul côté comme si la perspective n'était que le vase et pour voir ce vase, il faut le voir de la composition du bon côté ».

A ces facteurs optiques s'ajoutent deux facteurs artistiques. Le peintre doit tout d'abord sélectionner les éléments de la scène à représenter, puis les organiser de manière à ce qu'ils soient perçus dans une certaine perspective. Pour ce faire, il doit choisir les éléments de la scène à représenter, puis les organiser de manière à ce qu'ils soient perçus dans une certaine perspective.

Enfin, le peintre le trouve devant la difficulté d'avoir ces éléments de la scène à représenter, puis les organiser de manière à ce qu'ils soient perçus dans une certaine perspective. Pour éviter des heurts trop violents en ces déformations des proportions, les sièges sont en grande partie couverts par les vêtements des personnages.

La théorie de Raoussinhab a été accueillie en Union Soviétique vers 1975, avec beaucoup d'intérêt. Sa valeur vient de la prise de conscience de la valeur de la perspective dans l'art byzantin. Les sièges, les sièges sont en grande partie couverts par les vêtements des personnages.

La théorie de Raoussinhab a été accueillie en Union Soviétique vers 1975, avec beaucoup d'intérêt. Sa valeur vient de la prise de conscience de la valeur de la perspective dans l'art byzantin. Les sièges, les sièges sont en grande partie couverts par les vêtements des personnages. La question fondamentale n'est pas quelle était la perspective dans l'art byzantin, mais quelle était la perspective dans l'art byzantin ?

L'aspect culturel de la perspective

En Occident, on commence à s'intéresser à la perspective vers la fin du XVIII^e siècle. Les premières perspectives furent découvertes et publiées. Dans le domaine de l'art byzantin, on attendit les années 1920-1925 pour voir apparaître une étude approfondie dans la perspective comme forme symbolique de l'art byzantin⁴.

4. Une Perspective symbolique, conférence donnée entre 1920 et 1925 par l'architecte byzantin, voir p. 36-37.

En parlant de la perspective des Byzantins, L. Cassan-
ren-Panofsky⁵ nous a donné une perspective nouvelle sur
cette technique picturale. Il nous a permis de nous rendre
compte de la différence fondamentale qui existe entre la
perspective des Grecs et celle des Byzantins. Les Grecs
construisent leur monde pictural à l'aide de la perspective
linéaire, tandis que les Byzantins utilisent la perspective
cylindrique. Cette différence est due à la différence
de la conception du monde. Les Grecs voient le monde
comme un objet qui se présente à nous sous une forme
objective, tandis que les Byzantins voient le monde
comme un objet qui se présente à nous sous une forme
subjective.

P. A. Michelis - le sentiment de l'espace

Cette thèse de P. A. Michelis nous a permis de nous
rendre compte de la différence fondamentale qui existe
entre le sentiment de l'espace des Grecs et celui des
Byzantins. Les Grecs voient le monde comme un objet
qui se présente à nous sous une forme objective, tandis
que les Byzantins voient le monde comme un objet
qui se présente à nous sous une forme subjective. Cette
différence est due à la différence de la conception du
monde. Les Grecs voient le monde comme un objet
qui se présente à nous sous une forme objective, tandis
que les Byzantins voient le monde comme un objet
qui se présente à nous sous une forme subjective.

Pour ce qui touche à la représentation de l'espace, selon M. A.
Michelis, il faut distinguer deux types de sentiment de
l'espace.

Le premier type de sentiment de l'espace est celui qui
se trouve chez les Grecs. Il est basé sur la perspective
linéaire. Les Grecs voient le monde comme un objet
qui se présente à nous sous une forme objective. Ils
construisent leur monde pictural à l'aide de la perspective
linéaire.

Autre type de sentiment de l'espace est celui qui se
trouve chez les Byzantins. Il est basé sur la perspective
cylindrique. Les Byzantins voient le monde comme un
objet qui se présente à nous sous une forme subjective.
Ils construisent leur monde pictural à l'aide de la
perspective cylindrique.

le contenant de toutes choses

Selon M. A. Michelis, le sentiment de l'espace est
basé sur la perspective. Les Grecs voient le monde
comme un objet qui se présente à nous sous une
forme objective. Ils construisent leur monde pictural
à l'aide de la perspective linéaire. Les Byzantins
voient le monde comme un objet qui se présente à nous
sous une forme subjective. Ils construisent leur monde
pictural à l'aide de la perspective cylindrique.

⁵ *Op. cit.*

⁶ *Ibid.* p. 192

plan. Cette faiblesse profonde est créée par les différences de motivations des choses et de comportement des personnages. Par conséquent, tout ce que l'auteur n'est pas fondé sur une perspective unitaire, mais que l'auteur se soumet au rôle du système mis en scène, que l'auteur pour comme dans la scène. Et comme il la représente non pas par un essai d'observation, mais sous la forme qu'il connaît, l'image devient vraiment vraie et exprime en même temps le sens symbolique de la scène.

And P. A. Michels refuse point out byzantine la polonice
perspective in his metaphorical perspective inverse of Wolff

[illegible]

A *DA* ARE *H* la prospettiva d'imparzialità e la parzialità e quindi

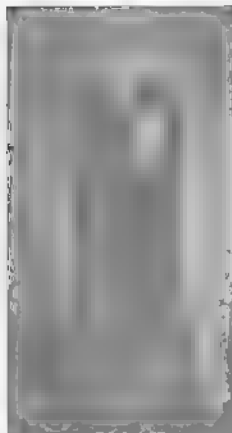
K. Onisch ne parle que de ces deux formes de perspective : l'axonométrique. Sa conception de la perspective est assez proche de celle de P. A. Michels. En effet, elle se réduit à un simple moyen technique qui fait partie de la composition, en créant un ordre entre les parties de l'image, elle engendre un certain espace.

De la simple juxtaposition de plusieurs saints se crée une image créée un espace. Or sur certaines zones le personnage central a des dimensions plus importantes. Ici c'est la pesée de *la confiance*. C'est vrai, surtout au Christ entouré des saints, mais aussi d'un saint comme Jean l'évangéliste. Une de l'Ecole de Novgorod (XII^e siècle) pl. 24 p. 145. Les proportions monumentales de ce personnage sont encore accentuées par le ton brun de son habit de lin et par l'expressivité de son visage enroulé d'une barbe blanche. A ses côtés tout petits les deux protecteurs des troupeaux, saint Georges et saint Vassil, leur halo strict et juste, exécutés du même ton. De son frère et la Rome exécutés dans la même représentation pour montrer que c'est le même personnage, plus visible et mieux exprimé que les autres.

Pour ce principe de représentation, on peut voir le même exemple dans la sémantique des propositions complexes. Ainsi, l'aspect *imperfectif* et le *perfectif* se distinguent par la fonction que la simple représentation

L'usage d'un pied fixe exerce une action de saut vison-
naire doit être interprétée par la perception de ces axes. Il
pourrait s'agir d'un axe de rotation fixe, ou d'un axe de propul-
sion, ou d'un axe de traction, ou d'un axe de rotation et de contre-
rotation. Ainsi les lignes de force sont inversées.

1. *Stenobothrus* dybowskii sp. n. and *S. dybowskii* sp. n. are described.



**Les saints Jean Climaque,
Georges et Vlassi.**

des groupes d'hommes. De l'art égyptien à employer cette technique, les personnages qui forment le premier plan sont représentés en pied et touchent souvent le bord de l'œuvre. Derrière eux disparaissent les corps des autres et on ne voit que leurs têtes. Ici comme elles ont plus grandes et semblent plus proches. Par cet effet, la perspective est inversée.

[illegible]

Les rôles du spectacle sont donc surtout ceux de fêtes, d'actes qui sont composés de scènes principales à perspective. Elles ont un caractère narratif. Mais, réciproquement, tout est sous l'aspect visuel que, et chaque personnage, chaque objet ont une importance. Ainsi le but du théâtre n'est pas de créer l'espace dans lequel se déroule l'événement mais, au contraire, d'indiquer la direction pour être compris. Pour obtenir cet effet, la représentation ne peut pas se servir de lignes de fuite qui créent une profondeur mais de lignes qui ont l'apparence de se réfléchir sur la scène. Ainsi, malgré l'usage de la perspective dans le sens et l'usage du terme, le spectateur peut, en même temps, théoriquement à travers les choses représentées, la scène devient transparente.



Les quarante martyrs de Sébaste.

[illegible]

La théorie de K. Onasch donne une explication qui correspond au caractère théologique de la scène et aux structures de l'espace qui y apparaissent. Elle recense les éléments principaux des autres théories : la profondeur de la représentation, le mouvement des formes vers le spectateur et le point central qui détermine l'axe visuel. Mais elle n'explique pas satisfaisamment les détails des formes qui créent l'espace, surtout l'architecture, le paysage avec ses rochers et les objets. D'autre part la perspective inverse est un concept symbolique pour assurer à un simple prêtre le texte qui semble une prémisses discutables.

Conclusion

Même si elles sont souvent contradictoires, ces théories montrent la richesse de l'expérience vécue. L'art byzantin est une tentative de représenter le réel par une forme fondée non sur l'observation de la nature mais sur ces idées. De ce fait, une telle forme porte sa part de vérité, fut-elle apparue dans des aspects non représentables par une perspective naturelle. Et, même si l'interprétation scientifique aboutit à ses limites et ne peut répondre à la question concernant l'origine d'une telle forme, elle donne une connaissance exacte du phénomène et explique beaucoup de déformations qui resteraient mystérieuses. La diversité des théories montre aussi que la recherche n'a pas encore atteint son terme. La question importante qui est de savoir si l'art byzantin veut représenter l'espace ou seulement utiliser comme principe de composition reste encore discutable. Pourtant les auteurs semblent être d'accord sur certains points : l'image est une représentation des idées et non une nature qui survient est représentée comme sur une surface sphérique de faible profondeur, les détails ont leur propre espace sans subordination sous un raccourci formel, les autres éléments de la peinture sont indépendamment de la couleur et la lumière influent leur rôle dans la constitution de l'espace.

Reste la dernière question concernant les raisons profondes de la perspective byzantine. P. A. Michelis a vu une motivation catholique, l'art naturaliste et rationnel de l'Antiquité a été transformé en symbolisme par la décadence et son éternité a transformé la conception de l'espace. Mais le danger est de s'y cacher et d'identifier ainsi l'expression de l'effacement des idées. Ainsi se pose une nouvelle question : quel impératif théologique, perspective byzantine ?

A l'oubli, cherchant les raisons. Les écrits de Platon, la vision n'est pas une image comme une représentation dans l'âme, comme celle du sceau dans l'écaille, mais est fondée dans l'objet lui-même. L'artiste regarde l'objet comme si se trouvait à l'apex de l'objet, représente pour le dessiner dans ses vraies dimensions. Mais la thèse est loin de faire l'unanimité.

Pour donner les origines les plus vraisemblables de la perspective byzantine, il faut se tourner vers les idées d'origine et la conception du monde de l'époque. Ici, on ne peut s'empêcher de penser au philosophe et théologien qui a tellement influencé le Moyen Âge sous le nom de Denys l'Aréopagite. Dans son système, tout est déterminé par le rayonnement de la lumière divine, à travers les hiérarchies. À travers, comme rayonnement, les vertus, les forces vers ceux qui reçoivent. À son inverse, il y a dans le tableau iconostase, celui qui se peint de un vers l'autre univers, peut-être vers celui qui reçoit, mais c'est ceux qui sont inversés, les structures et les lois de la représentation.

23. Décollation de Saint Jean-Baptiste.
Écote du Nord, Russie, XV^e siècle.
(Musée d'Art Russe, Kiev).



donne une signification. Ainsi, son champ d'action est plus large et s'adresse à un ordre de la connaissance qui n'est pas directe, non soumis au contrôle de l'intelligence. On ne peut pas décrire une couleur fondamentale, c'est-à-dire une qualité irréductible. Par sa nature, elle touche à sensible et c'est en cela que réside son caractère symbolique, car le symbole n'est pas seulement signe ambivalent d'une vérité, mais aussi appel. Ainsi s'explique une conviction qui habite l'humanité depuis les premiers vocables du langage : l'absence de la couleur est signe d'un monde

I Les sources du symbolisme byzantin

L'état actuel de la recherche historique ne permet pas de parler d'un canon byzantin des couleurs. Pourtant les faits et œuvres de l'iconographie montrent que la couleur jouait une importance primordiale dans la représentation des sujets religieux et que les couleurs sont des attributs bien déterminés des différents personnages. À voir simplement au reflet des belles couleurs sur un coiffeur de soie et leurs prières, elles ne correspondraient pas à une valeur sacrée de l'icône¹. Ces expériences ont intéressé l'artiste mais pour l'iconographe, elles ne peuvent constituer la référence éternelle. La couleur ne peut être considérée comme un simple moyen de décoration, mais fait partie du langage qui tend à exprimer le monde transcendant. Lorsque toute source d'interprétation fait défaut, il ne reste qu'à chercher la signification symbolique dans les courants principaux qui ont formé l'art byzantin.

C'est d'abord le monde hébraïque. Hostile à toute image, la culture hébraïque ne peut intervenir que par le biais des Écritures. En outre, il faut constater une relative pauvreté du vocabulaire concernant les noms de couleurs². En dehors des quatre racines et motifs désignant le blanc, le noir, le rouge et le vert, jaune, le bleu et le violet se servent de désignations indirectes, par exemple pour le bleu on dit « comme le saphir ». Cela montre que la couleur joue dans cette culture un rôle secondaire et que les relations du canon symbolique des couleurs bibliques s'établissent d'une manière pensable.

Une autre source principale de l'art byzantin se trouve dans la culture hellénistique, source de la culture antique occidentale. Les traits vifs de l'Orient se greffent sur la rigueur de l'Occident dans la technique des lignes et proportions, la littérature de l'Antiquité est bien connue dans le monde hellénistique, les philosophes et les sciences dans cette science humaine, elle forme l'élément principal de l'art byzantin s'exprime dans les canons de l'art grec antique.

1. Michel ALPATOV, *Kraska drevnerusskoy ikony* (Les Couleurs de l'iconographie de l'ancienne Russie), Ed. Izobrazitel'noe Iskusstvo, Moscou, 1974.

2. *Problemes de la couleur*, SEVPEIN, Paris, 1957, pp. 339 ssq.

à la fois comme nœuds et ambivalence. Pour la couleur et cette conception de symbole revient à dire que l'autre renvoie à un autre un car il se lève. Les couleurs mûrissent. En effet dans les différents ordres la même couleur aura un sens symbolique différent.

[illegible]

Malgré ces discordances, on peut grouper les contenus sémiotiques en trois catégories : les connaissances, les capacités et les compétences. Le premier type de l'essence de l'extension de la formation est de donner pour les connaissances principales, les connaissances et les capacités de la formation.

2 Les couleurs et leurs significations

Le Blanc

24. Les Saints Jean Climaque
Georges et Braise
École de Novgorod, XIII^e siècle.
(Musée Russe, Leningrad)

conservation of the Pyrenean ibex, *Capra pyrenaica*, and the Alpine ibex, *Capra ibex*, has been a long and difficult exercise, involving the

	$\frac{1}{2} \frac{d\omega}{d\lambda}$	p	18.3
7.	$\frac{1}{2} \frac{d\omega}{d\lambda}$	p	18.7



des sacrifices aux lieux de l'Olympe devaient aussi être blanches, tout également de marbre blanc. Des à pas haute Antiquité on ensevelissait les mortuorins des linces blancs. Horace e n'en t'onne à la mort de Polixène *Ilac* (chant VIII). Pythagore re commande même beaux presage d'immortalité. La Pléiade du s'ny s' que le blanc qu'est un pur et un mélange m'se. Le d'écouls le blanc se sans qu'il se passe et et pur et plus pur et corrévable à ceux qui éternité attende qu'il mort est c'est simple pur exempt de toute mort et du corps qui n'est autre qu'une tâche et se l'ir, que on ne d'écouls. La vie et l'Argos qu'ins portent de ils revêtent des robes blanches l'écouls en c'est c'est comme du Socrate. Ces quelques exemples montrent que l'Antiquité s'y aussi et blanc un symbole de pureté. Il a été et Revert et on avec ses sons de la l'écouls et d'écouls une ruse la richesse et lui air exprimer toute une mystique de la lumière.

Pour nous aussi le blanc est bien l'acteur qui représente directement le monde en lui. Par son effet optique par son association totale et d'instinct le blanc apparaît comme proche de la lumière même⁸. Son rayonnement transmet l'équilibre et de ce fait pas du tout une autre couleur en même temps il contient un dynamisme qui frappe l'oeil comme les rayons du soleil. Ainsi son action est celle de la lumière dont l'essence est d'émettre et de s'avancer dans l'espace. Dans une peinture le blanc comme image par son rayonnement a semble taire en saut en avant, avec plus de puissance que les autres couleurs.

Mais blancs aussi sont les lignes des morts, le Christ de la croix, le nouveau Lazare qui se dresse sur le noir du cercueil, souvent même les lignes du nouveau-né dans un certain réalisme. Ses dents et blanc a été plus sûr, si l'on a dit technique de l'Atropine. Ses yeux, négatifs, couleur de la gorge, l'idéal de la puissance du monde, il est aussi, c'est de la science du monde à travers.

Ces quatre symboles des Lettres contiennent l'apodictique et enrichissent du symbolisme du blanc un symbolisme bien déterminé et articulé.

[illegible]

7 Frédéric PORTAL, *Les Contreurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les Temps modernes*, Tübingen et Würzburg, Paris 1837, pp. 46-47, note 4, citant PLINIA ARAB. *De Demande des choses romaines*, dans la traduction d'Arnould

3. Dents dit - de la race de la lumière divine - *l' tout*

int., p. 187

9 C'est la représentation fidèle du récit de Matthieu : « Ses vêtements devinrent éblouissants comme la lumière » (11, 2) et Marc ajoute : « Ses vêtements devinrent resplendissants et blancs au point qu'aucun fouet sur terre ne peut blanchir de la sorte » (9, 3).

10 Cathédrale de l'Annonciation à Moscou

aussi util se le blanc pour es vêtements mais ufféremen de
Rochy. Le Christ appara comme l'clair qui part du levant et
brle jusqu'au couchant a l'asèment du Fils de Homme
Ce e mène durant d' hanc (9 29) comme aussi toute la
compos l'p. Pas beaucoup d'ies de la Resurrection. La res
cous Karo Djani à Constant nople voir p' p' 89 en est un
des plus beaux exemples. Le Christ descen comme un e e p
mire à l'asèment aux les utes de l'Ande et l'Alande. Le
blanc s'atise à l'asèment de son rayonnement par a p'ussée du
mouvement se détachant sur un fond bleu sombre.

[illegible]

Et l'arc en ciel est le signe de ceux qui sont pénétrés par la lumière de Dieu : les anges au ciel, le tout beau du Seigneur. Matth. 18. 1. Les anges de l'Archange Michel. Mais aussi les vicars de Dieu sur la terre sont en vêtements blancs dans le sang de l'Agneau Ap. 14. 14. De même le blanc est la couleur de l'innocence car : ceux qui se convertissent Dieu promet que leurs péchés deviendront blancs comme la neige (Is. 1. 18). Aussi n'est pas étonnant que le blanc exprime la joie des grandes fêtes liturgiques. A Constantinople pendant les semaines les empereurs portaient des vêtements blancs.

Le bleu

Je n'ai copié le mystère des êtres, c'est l'ère mystérieuse
 au monde. Mon monde est un monde à part
 car par rapport à toutes les choses, c'est le centre et le cœur. L'œuvre
 véritable du poète est une sensibilité à l'égard de
 toutes les choses. Il produit une sensation nouvelle et de
 celle d'un monde nouveau, mais sans position. Dans
 l'œuvre d'art, le reste passe à l'état d'innocence. Les
 formes de l'œuvre sont vides. L'important est les
 valeurs de l'œuvre. Comme la forme est vaine, elle est
 largement utilisée, surtout les formes de l'économie et
 de l'industrie. Les valeurs de l'œuvre sont les
 formes de l'œuvre. Elles sont vides pendant les œuvres. De
 même les soldes expriment les valeurs de l'œuvre
 symboles du serment de fidélité

L'Ancien Testament connaît une seule teinte de bleu : le bleu hyacinthe en hébreu *tekhelet* en grec *kyaneos*, *kyanophros* qui apparaît par sa couleur le ciel : « comme le bleu des étoiles de la tente de l'Alliance et aussi de cette tente » Nb 4.6.12 Ex 28.6.2 « sa ceinture et ses vêtements du grand prêtre appesantis ses fonctions : commandant, évêque, et roi » Deu.

Dans l'iconographie nous trouvons le bon farde porté par
mer dans le milieu du Pantocrator *Imperator* comme aussi
dans les riches du Vierge *thronos* et des Apôtres l'écrite de
l'auvent de l'Incarnation pour enlever la croix
celle du Christ en croix sur les croix de scaphis. Mais
alors ce le source du bien, le service de la croix, on peut
lire et en que dans ce en y comme le croix celle signifié en sys-
tème de la vie divine

Le romancier

Amphipatie caractérise cette espèce par une mélanophorose et
actuelle, la fin de la vie de l'individu et qu'on
ce qu'elle a la puissance de son agression une forte

Farmes et leurs rimage est la plus active : elle avance vers le spectateur, s'impose. Dans certains cas, comme surtout les icones du XIX^e et XX^e siècles, les vêtements dont se vêtifiaient les saints ne parviennent pas à être apparus de ce fait : on ne les voit qu'à l'arrière, par rapport au fond de l'image. Par son extrême proximité avec celui de la terre, le rimage peut comme l'or et le blanc, servir de fond à l'icône.

[illegible]

Et une clé pour le vêtement rouge du Pantocrator, car on ne trouve nulle part une explication de ce qui dans la littérature après l'apocalypse ne paraît pas être le vêtement des martyrs eschatologiques, mais le symbole de la sainteté de leur vie. De même les signatures en rouge pourpre des empereurs byzantins rappellent le sang des empereurs. Le nimbe rouge du saint Michel archange ou les serpens enroulés autour des colonnes rappellent aussi le feu du enfer du géomètre. Il faut correspondance à la signification du rouge feu donnée par l'Arctopagite.

Ma s e n o g e c r a m o s t p e u t a v o i r a i n s i e n s e n é g a t i f. D a n s
d e u x p a s s a g e s d e l 'H e n n u s s y m b o l i q u e m e n t e t t e l e
d e u x C h e s t a n e s s e r o n t p o u r l e s s e n s e t a i n s i l i e n
n e n b i e n c o n t r a i n e d e s t o. D e c e m e d a n s l 'A r e o p a g i c p r e
e n g r a n d e p r o s t i t u e d e l a b e t e d u d e p e r t e d e l e m a n e s e l e i r
d i s t i n c t i o n e t a i n s i s t a p l u s d e l a n e s d e f i c i l e q u e s e n t i n t e n
e t a i n s i l e s y m b o l i q u e p r e s e n t. S a n s d e s i g n i f i c a
d e n s i n f l u e n c e e x t e r i e u r e. O u t r e l a n e n c o r e l a u n e c e r t a i n e
d i a l e c t i q u e d a n s l e s e n s d e l 'A r e o p a g i c.

Dans ce monde hebraïque, c'est à aussi une signification religieuse. D'abord, il s'agit d'un lieu de culte, d'un lieu sacré, d'un lieu où l'on prie. Ensuite, il s'agit d'un lieu où l'on se rassemble, d'un lieu où l'on se rencontre, d'un lieu où l'on se retrouve. Enfin, il s'agit d'un lieu où l'on se sent en sécurité, d'un lieu où l'on se sent en confiance, d'un lieu où l'on se sent en paix.

Les deux couleurs semblent donc équivalentes et le rouge appartient à la dimension de l'élémentaire. La polyvalence des couleurs en eux-mêmes. Mais leur symbolisme du rouge dans la langue symbolise ce que la Grèce antique surprenait à la paroi de son temple. C'est dans le Christ blanc que le rouge a reçu sa consécration par le sang du Christ.

Le pourpre

Il exprime en bord de la rivière, sur le premier pont, l'importance, ces jours-ci, du pont de Mantes, avec sa chaussée en maçonnerie, et de la route nationale. Il est essentiellement passager, et comme le dit l'architecte, l'ouvrage de caractère n'est pas venu de la région. Le bas-relief est en calcaire. Mais, en 1931, on le fit refaire pour le passer en calcaire, dans le style de la fontaine de la rue. Ainsi, on peut affirmer qu'il se situe des premières années du règne de Louis XV (225). Heroult.

25. "De toi se réjouit toute créature": Détail de l'icône École de Moscou, début XVI^e siècle (Galerie Tretyakov, Moscou)



Chez les Grecs, le vert était consacré à Aphrodite, déesse de la beauté. Le vert de la mer était l'attribut de Poseidon et des Néréides, divinités de l'eau ; cet élément vital pour toute la végétation. Ainsi, par son lien avec la création, le symbolisme du vert est commun à toutes les civilisations de la Méditerranée.

Le consonnement au vert est calme et neutre. Il se situe entre le médium et la profondeur du bleu et l'ivresse du rouge. Dans une coexistence avec d'autres couleurs, le vert harmonise l'ensemble. À côté du rouge, il traduit un effet complémentaire. Cela se remarque surtout dans les scènes de Naxos, où le vert et le rose se complètent dans des décors aux dépens des autres couleurs. Cet aspect sévère et stérile, comme le montre l'exemple de *Adonis et de Antiope* (pl. 26, p. 53), s'explique par la place verte du fond et une grande montagne verte. Certes, chez certains sculpteurs, bien qu'avec fait, l'usage d'effets comme ceux-ci est purement des régions d'ordres serait sage. Mais la terre brune à laquelle se consacre, en grec, le vert, est les adhérents de certaines sectes. On ignore pourquoi on préférait ces deux couleurs, peut-être simplement parce qu'on pouvait se les procurer facilement dans cette région.

Le vert dans ses relations entre le blanc et le bleu est argement utilisé pour les personnages des scènes, pour les vêtements des martyrs à côté du rouge sacrifié de la fleur de leur jeunesse, comme pour les prophètes et les rois. Du même dans les scènes de fêtes, beaucoup de personnages secondaires portent les deux couleurs. Ce sont probablement des raisons artistiques qui ont déterminé ce choix de l'iconographie.

Le brun

Cette couleur est composée de rouge, de bleu et de vert et elle est neutre et noire. Par rapport à la couleur, elle est la plus vivante, mais elle reste terne. Elle reflète la terre, la couleur de la terre. Il y a une certaine harmonie entre le brun et le blanc, mais elle est pure. À l'opposé, le brun est une couleur neutre et elle est la plus terreuse. Mais ces tons n'ont pas de symbolisme précis, ils sont une couleur des choses. Le brun n'est pas une couleur, il est une couleur de la terre, comme le noir et le rouge. Le brun est la couleur des choses, il est la couleur des pays, il est la couleur des styles, il est très différent. Si on se souvient des couleurs, les couleurs et les architectures apparaissent dans les couleurs, qui ont la transparence et qui lui donnent une couleur, qui est la couleur du brun et qui transfigure par la lumière et la couleur la couleur, proche du noir, des monnes et des ascètes est au fond la couleur de

[4] Voir ci-dessous le paragraphe intitulé « L'icône et la théorie de la couleur » p. 54.

e n pauvrete et de leur renoncement aux joies de la vie terrestre
Mais ici ce n'est pas la peinture qui donne le sens, et ne faut que
refléter la réalité.

L. p. nigr

[illegible]

Sur ce plan, l'unique effet du noir dans une composition est presque aussi fort que celui du blanc. Tout en gisant à contre-tout, si le blanc est l'absence dans sa forme la plus pure, le noir est, au contraire, la présence de tout.

Le jeune

[illegible][illegible]

15 Op. cit. p. 184.

16. Konrad Urbach: *Die Hohenstauferei*, on cit. p. 49

Conclusion

Dans le monde chrétien, les couleurs ont un symbolisme défini, au moins les couleurs principales. Mais ce symbolisme est fort complexe, à cause des influences et des accents psychologiques qui ont fait utiliser les couleurs sous des noms très différents de notre acception moderne. Le bleu, par exemple, est souvent associé au sang et à la vie. Dans les arts byzantins, c'est une nuance qui a dû être précisée et qualifiée. Mais il est si facile d'être sûr de son terme, que l'on a pu se complaire à l'idée qu'on n'a plus à définir le sens de l'art byzantin.

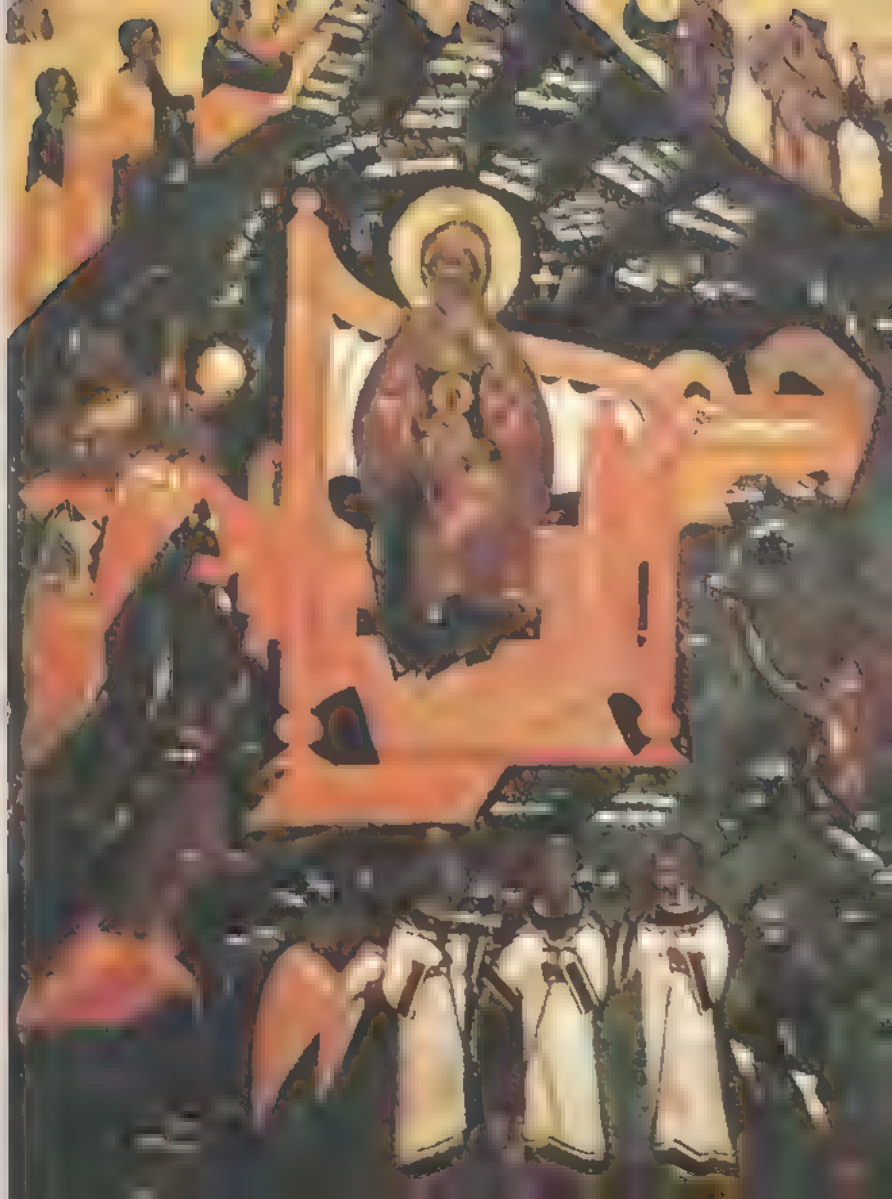
3 La composition des couleurs

Le symbolisme des couleurs fondamentales pose une question de peinture pour la composition des couleurs pour faire un ensemble harmonieux. La difficulté d'une telle composition s'explique en deux caractères symbolique. Chaque couleur est affectée d'une autre, nous dit, et transmet son message propre. Dans le domaine optique, cela se traduit par le fait qu'il est rayonné son coloris indépendamment des autres, à partir d'un plan horizontal. En outre, dans l'image, ce ne sont pas des raisons esthétiques qui déterminent le choix d'une couleur, tout comme sa place dans la composition, mais sa signification symbolique. Dans ce contexte, la création d'une œuvre que dans des limites très précises, même beaucoup de couleurs ne sont définies ni par un symbolisme ni par leur sujet. Pour composer les couleurs on donne dans l'art byzantin, comme en Occident, deux systèmes, correspondant aussi à deux conceptions de l'image : polychromie et le colorisme.¹⁷

La pelve bronze

[illegible]

26. Assemblée autour de la Mère
de Dieu,
École de Pskov, XIV^e siècle
(Galerie Tretyakov, Moscou)



Le tableau se laisse pénétrer par la lumière, les couleurs, l'air, tout en lui permettant d'être le lieu d'un regard qui examine. Je n'essaie pas de saisir l'image d'un objet, mais les brèches de la terre, les traces, les esquisses, les gestes de ceux qui ont travaillé, les reflets de la terre de ceux qui ont travaillé, au premier plan.

Le colorisme

L'usage des mots dans les parties continues a ceci de particulier
 qu'il est systématiquement en accord avec les effets
 tendus des sons. Les six premiers sons de la suite ont une
 puissance d'impulsion et de ressort qui les fait apparaître
 comme des figures d'impulsion, des courbes exotiques pour un
 sens de l'écriture habituel. L'écriture, comme pour les sons,
 est en fait l'écriture d'effets, d'actions, d'expressions.
 Les courbes de la partie continue ont des effets de tension
 qui les font apparaître comme des courbes de tension, comme de
 la corde tendue, des courbes de tension, des courbes de tension
 qui, en même temps, ont des effets de tension qui produisent
 des effets esthétiques surprenants.

[illegible][illegible]

La Transfiguration.

[illegible]

L'icône et le théâtre des couleurs

Les couleurs des robes ont fasciné les miroirs de la peinture néo-classique. Peut-être est-ce là que se trouve l'élément en partie à moins d'un point de leurs recherches dans le domaine de la couleur. Cependant leur composition ne suit pas les principes d'une théorie mais résulte de leur symbolisme. Cette importance du symbolisme n'a empêché par conséquent le phénomène des couleurs complémentaires d'avoir été connu dans la pratique et employé avec maîtrise.

Ce phénomène, jusqu'ici non expliqué par la science, consiste dans l'effet suivant : une couleur fixée par l'encre pendant environ trente secondes produit sur la rétine l'impression d'une couleur opposée à celle chromatique quand le regard passe sur une surface blanche. Ainsi le rouge produit le vert et le septième des sept couleurs que nous trouvons dans la théorie moderne des couleurs peut être observé dans ses effets opposés. C'est le contraste entre deux effets de couleur par exemple le contraste de la couleur en soi avec la couleur contraire. C'est ainsi qu'entre une couleur foncée et ses couleurs plus claires se constitue un effet très intéressant, par exemple, le bleu foncé qui tend vers le rouge et le jaune.

[illegible]

19 Effc date de 1411 galerie Tretyakov à Moscou

20) Verx 1430 galeric Tretjakov

21 Voir par exemple Johannes ITTEN *l'Art et la couleur* Dessau et Tölz, Paris, 1971.

Pour que l'homme puisse reconnaître la forme des choses, faut que la lumière les touche, sinon elles resteraient invisibles, inconnues. Le rayon lumineux frappe la nature et les formes se dessinent, des ténchres. Ici est aussi le rôle du révélateur que la lumière joue dans l'art, il égarne et pourtant indispensable, passe sous silence et pourtant tout à fait notable.

Dès dans la peinture du Moyen Âge, l'appréhension de la lumière avait commencé à évoluer car son rôle est alors compris à l'instar de la conception mystique de ce temps qui le relie étroitement à la connaissance et à l'évolution de l'esprit dans la clarté de Dieu. Dans la peinture occidentale moderne, l'homme suivra un autre chemin, celui du naturalisme qui devra abandonner l'impressionnisme ou elle s'ennuiera, et absorber la forme et les couleurs.

Malgré ces mondes peints, nous ne pouvons pas saisir tout le rôle de la lumière. L'homme primitif, frappé par le contraste entre la lumière et la nuit, a su se créer une symbolique d'abord instinctive, puis de plus en plus réfléchie. La lumière et l'obscurité, ces deux notions sont liées, et ainsi, l'art est le langage des plus anciennes croyances religieuses.

C'est que cette peinture, tout la peinture même de l'existence humaine, est lumière et obscurité, maléfique et bienfaisante, qui est pas, qui est le vent, le corps dense et mou, exprimé par le clair et l'obscur, le blanc et le noir, le clair est le signe d'une chose compacte, le signe de la matérialité.

Dans l'art, l'homme transpose la réalité, la mesure, la distance, la précision, la mesure et le quart de. De là, l'art primitif distingue un certain précis, le corps d'abord, l'animal, la forme humaine. De même, les personnages noirs des premiers vases grecs montrent cette prise de la nature sur un fond clair, signifiant le monde des dieux, s'ouvrent vers une symbolique de spiritualité.

[illegible][illegible]

Racines antiques de l'art byzantin

[illegible]

... entre j'ai eu l'impression que l'impact de l'acte ex-
 cepté est plus élevé que dans les autres cas et que l'ef-
 fet de substitution est plus important que l'effet de com-
 plementarité. Les résultats sont donc cohérents avec la
 théorie de la complémentarité.

[illegible]

humaine au monde de la matière : « Tout entier tu es la lumière véritable ».

Pour apercevoir cette lumière intérieure, faut substituer cet intérieur aux yeux du corps. Il faut que la vision des sens et la pensée rationnelle soient transcendées par la « vision intellectuelle ». Elle se le peut souvent à la contemplation de l'Être pour s'identifier à lui. Ainsi l'âme voit l'Un et Dieu par l'absence de son pour recevoir la vision ineffable et indescriptible de sa lumière. L'absence de cette cause toute chose en soi devient négative. Il y a renversement paradoxal se produit, la lumière matérielle devient négative car son absence conditionne la lumière elle devient négation de la véritable. L'absence crée et met de nouveau certaines choses qui ne peuvent servir à la perception des autres de ce monde. L'esprit humain le motif et l'art avec un d spirant dans la splendeur de la lumière perçue.

La pensée patristique

À partir du III^e siècle cette philosophie de la lumière a profondément influencé la pensée chrétienne. Saint Augustin, lecteur fervent de Platon, s'est approprié ses idées. Mais l'auteur qui a marqué le Moyen Âge et son art est le Pseudo-Denys, Aréopagite. Nous avons déjà vu la valeur de la philosophie de Denys qui écrit en fait au début du VI^e siècle et tenté de qui l'a repensé le néoplatonisme dans la lumière de la révélation chrétienne. Même s'il n'a pu éviter certaines ambiguïtés en raison de formules panthéistes, il a créé un système d'une homogénéité que les penseurs chrétiens atteindront rarement après lui.

En Occident sa mystique et son esthétique de la lumière constituaient le fondement de la pensée d'un Jean Scot Erigène ou d'un Robert Grosseteste. Celui-ci écrit : « Ce qui constitue la perfection et la beauté des choses corporelles, c'est la lumière. Pour saint Bonaventure et les théologiens scolastiques, l'essence même d'un caractère sacré, et le principe en quelque sorte aux origines de Dieu, elle s'élève au-dessus de la matière et de l'espace, se multiplie elle-même, se répand sur tout être.

Ainsi, M. Andrieux, l'art romanesque et dans les cathédrales gothiques les vitraux, c'est un rôle prédominant. Sans les peintures la lumière, c'est la couleur pour tout ce qui est visible, sans vitraux elle s'unit aux couleurs, se transforme pour faire corps avec la cathédrale. La couleur, c'est le commencement d'une œuvre symbolique, saint Étienne devenant le Christ, la Vierge Marie.

Pour l'art byzantin, la conception de la lumière constitue la

1. Cela dépasserait le cadre de notre sujet que de trancher la question de Denys introducteur de la pensée chrétienne dans la pensée du néoplatonisme. Vladimir Lossky, *Vision de Dieu* (Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1962) pense quant à lui que Denys s'est emparé de la technique philosophique du néoplatonisme pour le vanner sur son propre thème.

2. René Huyghe, *L'Art et l'âme*, Flammarion, Paris, 1960, p. 99.



Fig. 53
Tête de la Vierge trônant entre
saint Theodore et saint Georges,
Couvent de sainte Catherine,
VI^e siècle, encaustique

de son esthétisme. Comme André Grabar l'a montré³, l'art byzantin cherche toujours à dépasser les limites du monde matériel. Les mosaïques avec leurs couleurs scintillantes, les icônes avec leur fond d'or et les figures assises de lumière veulent faire apparaître plus qu'une image (figs 54-55). Elles se présentent comme les images parfaites, le reflet de la lumière divine de Dieu. Les icônes symbolisent l'union croissante d'innombrables vultes du type christique. Plus hautes, plus lumineuses, plus décolorées, elles deviennent comme une « extase de lumière ».

La doctrine du Pseudo-Denys

La doctrine d'importance de la doctrine du Pseudo-Denys pour la culture religieuse du monde byzantin qui nous est parvenue de nous arrive plus simplement et encore plus extensivement pour exprimer les structures de cette doctrine⁴. Son fondement théologique

³ Voir André GRABAR, « La représentation de l'entité divine dans l'art byzantin du Moyen Âge », in *VI^e congrès international d'études byzantines*, Paris, 1948, t. 2, École des Hautes Études, Paris, 1950, pp. 127-143.

⁴ René ROQUES, *L'Univers dionysien*, Aubier, Paris, 1954.



Fig. 54
Icône de saint Nicolas,
École de Novgorod, XIII^e siècle
musée russe, Leningrad



Fig. 55
Stylite Théophane le Grec,
fresque de 1865 à Saint-Pierre
de Novgorod, musée russe,
Novgorod

est la transposition oblique de Dieu *hyperbathos theos*. La vision est supra-sensuelle. Mais, lorsqu'Onésime appelle en même temps *phantasia* l'œuvre de l'esprit, on se pose le statut de cette lumière rationnelle purement intellectuelle *hyperbathos theos* : la connaissance pure, puisque l'homme ne peut accéder que par la vision *hyperbathos theos* à la connaissance intellectuelle *phantasia*.

Cette question est traitée en détail dans le chapitre consacré aux *epitaphies* des saints, montrant comment la mort sacrée devient un refuge et procure l'immortalité dans le *parakletos* de la *synaxis*.

La doctrine du Pseudo-Denys a une double structure⁵

L'œuvre hiérarchique du Pseudo-Denys est structurée en deux parties : la première est une *theologia* dans laquelle les anges *hyperbathos theos* sont les *epitaphies* des saints, les *epitaphies* des saints sont les *epitaphies* des saints, les *epitaphies* des saints sont les *epitaphies* des saints, les *epitaphies* des saints sont les *epitaphies* des saints.

⁵ La doctrine du Pseudo-Denys est structurée en deux parties : la première est une *theologia* dans laquelle les anges *hyperbathos theos* sont les *epitaphies* des saints, les *epitaphies* des saints sont les *epitaphies* des saints, les *epitaphies* des saints sont les *epitaphies* des saints, les *epitaphies* des saints sont les *epitaphies* des saints.

pris célestes à la première triade des séraphins, des chérubins et des trônes. Ceux-ci la ramènent aux hiérarchies inférieures jusqu'au dernier esprit par lequel elle est donnée à l'hiérarchie ecclésiastique en forme de sacrements. La tâche de ces derniers est de transmettre à tous les hommes pour leur purification et leur illumination les enseignements que les hiérarchies ont élaborés par la méditation harmonique, symphonique et *symphonique* et la symétrie *monothématique* et les ont communiqué à tous les hommes et à tous les non-humains.

La beauté de cet enchaînement de mythes se situe dans le fait qu'il est
 qu'un langage. L'expression est en fait d'inspiration lyrique. Au
 début, l'écrit se présente comme le fruit d'un voyage, d'une construc-
 tion d'un monde, un univers d'origine humaine. L'écrit est
 univers est le fruit d'un voyage, d'une construction humaine. L'écrit
 aussi, à son rythme, un rythme ternaire.

L'origine de tout est l'essence suprême, né dans son éternelle
 unité. Le commencement de la vie procède au Père, répété dans
 l'ère sur les créatures. Par la science *transmise*, elle est com-
 plète en elle-même, celle-ci ne peut être de l'essence semblable
 de Dieu pour s'élever vers lui pour être éternelle. Ainsi
 comme troisième phase se produit un mouvement de retour

La deuxième caractéristique de la doctrine de Pseudo-Denys est la structure intérieure de chaque hiérarchie. Chaque hiérarchie a une essence déterminée, dont le but ultime est une ressemblance à l'union avec Dieu, selon ses propres spécificités hiérarchiques. Les hiérarchies entre elles ne sont pas au même niveau d'existence, entre une et autre, il n'y a qu'une analogie effective, en outre la dernière hiérarchie des anges et la hiérarchie des évêques, il semble faire dépasser la ressemblance, car chaque hiérarchie reçoit la lumière intelligible selon son état d'existence. De même entre la hiérarchie des évêques et celle des anges, il y a une différence caractérisée par le même principe de l'analogie. Par conséquent, chaque ordre doit découvrir ce qui est permis de connaître de l'intelligible divin. Dieu, de sa son ne peut être dire, c'est à la première hiérarchie, mais seulement par l'intermédiaire des autres. En descendant à la terre, l'âme humaine perd de son état pour finalement même, mais qui a l'âme reflète dans la terre.

R. Roques montre la conséquence de cette doctrine pour la structure sociale de l'Eglise. L'ordre est à l'intérieur et est par conséquent matériel. L'ordre social des saints est en très grande mesure l'ordre de l'existence, des devoirs, des précaires. L'existence matérielle des choses aux tâches existentielles se répartissent en catégories et parfaitement efficaces que de vent oraison, jeûnes, prière et examen efficacement la morale, l'écrit, l'usage, l'œuvre, l'extérieur. Mais cet aspect juridique et social n'est que l'envers de l'aspect intérieur et spirituel qui le soutient. C'est ordinairement une conception que la divinité n'est qu'un ministère et celle des anges. De ce point de vue, l'ordre matériel et juridique de l'Eglise

l'opérateur sans doute comme une condition nécessaire mais comme une simple condition⁶.

K. Onuch et al. ont également vu une influence négative des conditions d'habitat des résidents du Moyen-Orient sur la consommation d'énergie, ce qui est typique par la consommation de chauffage domestique, mais aussi d'éclairage, pour sa ventilation, etc. (Onuch et al., 2004). En fait, ces effets reflètent de façon évidente les pratiques associées aux modes de vie des résidents. Rien que ces conclusions des auteurs ne peuvent pas être généralisées à tous les pays du Moyen-Orient, mais elles peuvent nécessairement se refléter dans l'art.

[illegible]

Influence de Denys sur l'iconographie

Le concept de la Transfiguration, p. 21, p. 164 montre une influence directe de cette conception dionysienne. Le Christ est représenté comme une autre et à travers ces concepts, son être est la lumière de Dieu. Or cette lumière, à partir du cercle, est faite de cent de plus en plus sombre pour finir dans le cercle noir du bon fond. Ainsi la lumière naturelle perd son éclat, se spiritualise jusqu'à perdre ses caractères.

[illegible]

6 René RICHES *op cit.* p. 282

7. Alexandre I. KUBANOV *Reformations religieuses en Russie 14-17-18 siècles* 16 et 17e siècles. *Mouvements de réforme dans la Russie du XIV^e siècle à la première moitié du XVI^e siècle*. Éditions de l'Académie des sciences, Moscou 1960, p. 326.

8 Konrad ONASCH: *Das Problem des Lichtes in der Ikonometrie* Andre Rühlens Akademie-Verlag, Berlin, 1962, pp. 22-23.

9 (Jan. 1983)

bleu. Le fond d'or a un rayonnement plus fort qu'un fond de couleur. Ce fait se traduit aussi dans l'expression des manteaux iconographiques slave. Le fond est appelé simplement « *cre* » (cristal). À noter qu'il se trouve partout où s'exprime la part éternelle de la vie de Dieu, surtout sur les auroles, mais aussi sur les vêtements saints et exotiques. Les vêtements du Christ sont souvent couverts de figures d'or, à savoir : synaxe de sa divinité. Partout où il y a une part éternelle et les sanctifications de l'architecture, on se trouve aussi sur les éléments sacrés de Byzance, pour souligner leur caractère sacré.

Il faut donc compléter, et ordonner, la description de la sculpture des premières églises, en tenant compte de la situation géographique, des particularités stylistiques, par exemple les icones du Mont Sinaï, et de la succession chronologique, pour en saisir la cause des influences techniques. Mais aussi, parce que l'on n'aient pas encore une très large appropriation d'après se. Après l'icônisme, l'icône, qui inspire et a de temps en temps levé les regards, l'icône ne peut être le maître de dessin et les couleurs, et c'est de sa se prêter mieux à la doctrine. Mais probablement se minuscule, généralement se en l'absence de la très large, en effet, les écrits les du maître des images de Jean Damascène, le patriarche Grégoire et Théodore Studite, tiennent de nombreux éléments des auteurs de Denys. Cependant cette œuvre de Denys sur l'icône que Byzantine n'a pas encore été systématiquement étudiée et déterminée.⁹

Le fond d'or est important pour mieux comprendre les structures optiques de l'icône. La peinture, par le jeu du dynamisme même du dor. Dans la peinture occidentale, à partir de la Renaissance, nous sommes habitués à voir lumières et ombres indépendamment, du fait que la source de lumière soit à l'intérieur ou à l'extérieur de l'image.

Il n'est intrinèquement dans l'ombre et le noir, mais il n'a pas cette volonté de donner à la noirceur de la réalité, c'est-à-dire du monde, une grandeur par opposition au monde ambre. La noirceur ne se réveille que dans l'ambre et la lumière ne se voit pas seule. La lumière est un monde et le raisonne directement vers le spectateur (voir p. 32 p. 197). Dans un tableau occidental, par exemple, la lumière et le monde s'établissent toujours une relation et les deux s'entendent, dans le monde ambre, avec le spectateur, qui ne peut que s'ouvrir à cette lumière de l'ambre monde. C'est ainsi que dans notre siècle, les œuvres de Dejean à l'Espagne.

Lumière naturelle et lumière spirituelle

A autre avis, ne serait pas de s'arrêter sur des cas de ratons l'esthétique, ils ont fait à l'œuvre de son "l'apologie" van avec a — être naturelle. Elle est devenue grâce, ne peut voler à l'aise et se sont comme le le être reçue dans la contem

10. Les premiers essais se trouvent chez Panayotis A. MICHELIS, *op. cit.* et Andre GIKAR, « La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge », *art. cit.*

platon. Cependant, puisque la contemplation n'est pas seulement un recevoir passif, mais demande tout le dynamisme de l'esprit, la lumière de Dieu doit être assombrée pour être transmise aux autres. Ainsi l'homme entre dans le mouvement de l'Éros divin. La connaissance de la lumière intellectuelle devient illumination et par elle l'homme s'approche des « ténèbres éblouissantes » du mystère absolu.

Avons-nous maintenant l'iconographie dans un cas concret ? Ici, rayonnant l'homme vers le spectateur. L'icône du dimanche de saint Thomas est, nous l'avons caractérisé, celle de Novgorod. Pourquoi s'écarter de cette école, la perspective inverse et la « lumière propre » qui apparaissent dans une icône, celle-ci n'a pas encore été suffisamment étudiée (pl. 32, p. 197).

Cette icône représente le Christ au milieu de ses apôtres le soir de la Résurrection (Jn 20, 19-24). Saint Thomas insinue, et touche le plan du ciel pour se convaincre que le ressuscité est vraiment vivant, qu'il a été transpercé sur la croix. La scène se déroule dans le cénacle, mais, selon les principes de la perspective inverse, celle-ci est représentée à l'extérieur. Le cénacle est donc le bâtiment de droite. L'ensemble est régi par la lumière qui émane du fond : ce fond d'or semble rivaliser avec les tons noirs du mur et du cénacle. Le maître a réussi à donner à la couleur une luminosité qui s'prend par sa transparence et sa pureté. Sur ce fond se détachent les silhouettes des personnages. Leurs vêtements sont peints selon le style de Novgorod, en couleurs pures qui donnent tout leur éclat, spécialement le rouge. Ces couleurs sont reléguées par des reflets de lumière (le procédé ex mortis accorde avec les rouges déjà intenses). Cependant les reflets ne sont pas purs, comme s'ils provenaient d'une source lumineuse, mais aux endroits les plus proches du spectateur. Ainsi, obtient-on un mode agé sans donner l'illusion du corps dans l'espace. Il s'agit donc d'une autre forme de la « lumière propre ».

Une autre fonction des reflets de la « lumière propre » consiste à souligner les mouvements et les gestes divers. Ainsi le bras de Thomas et le bras droit de Christ qui pousse sa main vers le concubine des reflets complexes, s'est adreux à l'ère avec des reflets de couleurs complémentaires, comme pour souligner que le geste de Christ qui montre sa pureté est plus important que celui de Thomas.

Il convient de rappeler que ces reflets de la lumière propre, comme si on les supposait, sont observés, on de l'icône, jouent comme un phénomène spirituel. De l'essence divine émane une lumière, comme une force active produisant un effet pur. La lumière suggère les reflets des choses et des êtres dans la matière.

Dans la peinture des Paléologues, cet effet est moins fort, car elle n'a pas les structures rigoureuses de celle de Novgorod, ainsi la scène se développe tout en émotion et en mouvement. Cette icône

groute elle tombe sur le front, le nez et les joues pour glisser par le cou sur les vêtements. Et le creux ainsi des zones d'ombre. Dans cette technique, les reflets de lumière sont rendus d'une façon dithyrambique dans les zones de Novgorod. Ce les contrastent des haubertes en blanc comme les robes grecques. Mais si rares sont posées en fonction de lumière propre et non comme un reflet d'une source d'origine extérieure. Quant à elle, cette technique d'écarter se fait par un jeu de subtilité dans les zones antérieures dans l'ordre d'écriture. La perfection par Roublev est le plus possible des haubertes pour faire sentir la lumière à travers des nuances à peine perceptibles. Ainsi la lumière rayonne comme une cour et confère au mouvement unité et harmonie.

Dans son œuvre *Trinite* (pl. 29, p. 18), Roublev va encore plus loin. La perfection pour les couleurs transparentes est alors bleu vert et pour le trait en glacis tant que l'écrit des trois personnages est éclairé comme d'un jour lumineux.

De ces couleurs transparentes et fascines par cet effet et l'appareil d'écriture, c'est à dire l'espace et comme une nœud prodigieux en pression ascendant dans la nature les couleurs changent en fonction de la profondeur et l'espace pour se fonder en tons bleu-vert où les contrastes disparaissent¹¹.

Le vêtement de l'ange de gauche de la *Trinite* manifeste la maîtrise de Roublev dans la technique des glacis. A travers les tons de verts de rose violette de l'illumination, on se le voit du chiton rehaussé par les reflets de lumière sur les bords des plis. Cela donne l'impression d'un tissu transparent. L'ensemble de la figure a un aspect d'un relief d'origine, surprenant Roublev obtient ces résultats par son dessin précis et soigné, les glacis et les reflets nets sur les plis des vêtements. Ainsi les zones semblent plus naturelles que celles de l'époque des Paleyogues. En même temps, ces reflets et par leur transparence, une harmonie de la matière et de l'esprit (pl. 28, p. 173).

C'est à partir de certains auteurs à penser que Roublev a pu être influencé par l'observation de la nature et que cette observation a influencé sa peinture. C'est comme une réaction nous le qui apparaît dans son œuvre. On ne peut pas se passer de la découverte de la lumière par Roublev à la même époque que par les frères Van Dyck en Occident.

Cette influence de la nature est évidente sur la culture du Moyen Âge, les idées de l'époque ont influencé l'essence de la peinture. Les artistes ont des structures théologiques et spirituelles, les artistes de l'époque ont des structures théologiques et spirituelles. Cependant, les œuvres de Roublev apprennent des œuvres antérieures qui semblent en contradiction avec celle d'origine, que d'origine.

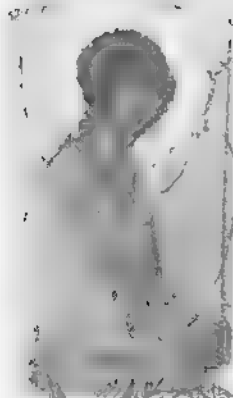


Fig. 58
Icône de saint Paul,
d'André Roublev,
Iconostase de la cathédrale du
monastère de la Trinité.
Zugorsk, vers 1420.

11 Dans la peinture occidentale, cette technique correspond au sfumato ou à l'unière atmosphérique, techniques portées à leur perfection par Léonard de Vinci.



Il a été découvert par hasard en 1942 dans le
pays de la Sibirie, dans une tombe même où les
poussières de la civilisation russe se sont déposées.
Il est maintenant exposé dans une perspective
de la révélation. Or, Roubiév a été considéré par plusieurs
des de Moscou comme un modèle pour les iconographes.
Son œuvre est une œuvre d'art. On ne peut
pas dire qu'il est un grand artiste, mais il est un grand
esprit.

Influence de la controverse népsychiste

tard a l'icnographie

A Byzance déjà, à l'époque des Comnènes (XI^e-XII^e siècles), les mystères de la religion grecque des chrétiens orthodoxes étaient considérés comme des énigmes, et les mystères de la magie comme des énigmes. Les mystères de la magie étaient considérés comme des énigmes, et les mystères de la religion grecque des chrétiens orthodoxes étaient considérés comme des énigmes.

1. *Prüfung* = Prüfung
 2. *Prüfung* = Prüfung
 3. *Prüfung* = Prüfung
 4. *Prüfung* = Prüfung
 5. *Prüfung* = Prüfung
 6. *Prüfung* = Prüfung
 7. *Prüfung* = Prüfung
 8. *Prüfung* = Prüfung
 9. *Prüfung* = Prüfung
 10. *Prüfung* = Prüfung

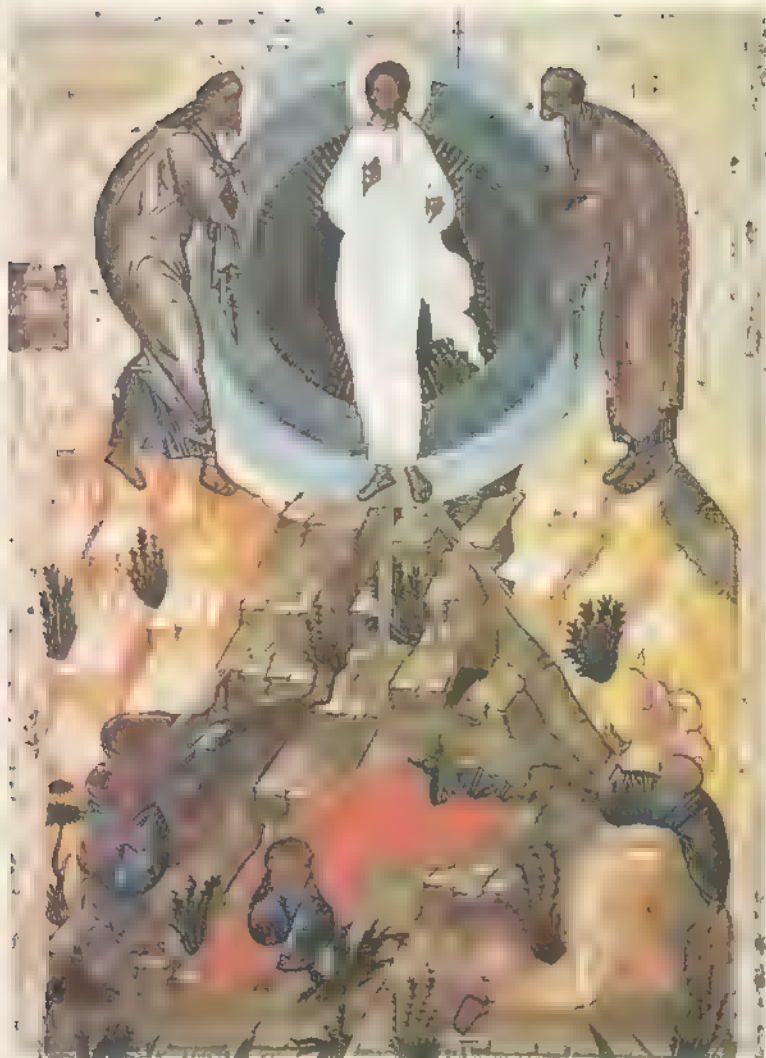
Dec 13

$$\begin{aligned} \text{P} &= \text{C} + \text{I} + \text{X} = 100 + 100 + 100 = 300 \\ \text{M} &= \text{P} - \text{I} - \text{X} = 300 - 100 - 100 = 100 \end{aligned}$$

27 Transfiguration.
École de Novgorod, XV^e siècle.
(Musée de Novgorod).

12 Konrad OVASCH. *Das Problem des Lichtes in der Kommunikation*. Andrej Rublevs op. cit. Michel ALPATOV. *Andrej Rublev*. Ed. Iskustvo. Moscou 1954. Dimitri S. JAKOVLEV. *Étude de littérature de l'école Russe 16^e Homme dans la littérature de l'ancien Russe*, Akademiya Nauk SSSR, Moscou-Leningrad 1958.

13. Vladimir Lossky, *op. cit.*, p. 104.



Ainsi pour percevoir cette dernière, il n'est pas besoin d'une extase mais de la logique de la raison. Et ce qui dépasse en ce genre la morale Thémorique et ne se situe des anges.

... sachant et son disciple. Ainsi qu'on l'a vu, les conflits entre
hérétiques et orthodoxes ont été très nombreux par la suite de Constan-
tinople en 325. Ainsi l'hésychisme, les doctrines théologiques de

L'écobuage Il a gardé son importance dans notre région jusqu'à nos jours.

Théophane le Grec et Roublev

Cette discussion qui avait profondément marqué El Greco a stimulé de Byzance et du XIV^e siècle trois choses : une expression dans l'art. Au contraire, ¹⁴ est attaché à voir dans les lieux concrets opposés une clé pour le style de Théophraste le Grec. Après ces deux siècles, Constantinople et le Mont Athos, celui-ci avait obtenu l'impression que ces artistes païses fresques de Nevgorod fin du XIV^e siècle. Artiste d'une grande imagination, le témoin de discussion ne passant pas à l'imitation, peintre des idées nouvelles, il est aussi un bon observateur des phénomènes de la nature.¹⁵

[illegible]

Révoilà donc le droit de aussi avoir connaissance des autres
parties, sous ce temps, ⁶ ex. ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ²¹ ²² ²³ ²⁴ ²⁵ ²⁶ ²⁷ ²⁸ ²⁹ ³⁰ ³¹ ³² ³³ ³⁴ ³⁵ ³⁶ ³⁷ ³⁸ ³⁹ ⁴⁰ ⁴¹ ⁴² ⁴³ ⁴⁴ ⁴⁵ ⁴⁶ ⁴⁷ ⁴⁸ ⁴⁹ ⁵⁰ ⁵¹ ⁵² ⁵³ ⁵⁴ ⁵⁵ ⁵⁶ ⁵⁷ ⁵⁸ ⁵⁹ ⁶⁰ ⁶¹ ⁶² ⁶³ ⁶⁴ ⁶⁵ ⁶⁶ ⁶⁷ ⁶⁸ ⁶⁹ ⁷⁰ ⁷¹ ⁷² ⁷³ ⁷⁴ ⁷⁵ ⁷⁶ ⁷⁷ ⁷⁸ ⁷⁹ ⁸⁰ ⁸¹ ⁸² ⁸³ ⁸⁴ ⁸⁵ ⁸⁶ ⁸⁷ ⁸⁸ ⁸⁹ ⁹⁰ ⁹¹ ⁹² ⁹³ ⁹⁴ ⁹⁵ ⁹⁶ ⁹⁷ ⁹⁸ ⁹⁹ ¹⁰⁰ ¹⁰¹ ¹⁰² ¹⁰³ ¹⁰⁴ ¹⁰⁵ ¹⁰⁶ ¹⁰⁷ ¹⁰⁸ ¹⁰⁹ ¹¹⁰ ¹¹¹ ¹¹² ¹¹³ ¹¹⁴ ¹¹⁵ ¹¹⁶ ¹¹⁷ ¹¹⁸ ¹¹⁹ ¹²⁰ ¹²¹ ¹²² ¹²³ ¹²⁴ ¹²⁵ ¹²⁶ ¹²⁷ ¹²⁸ ¹²⁹ ¹³⁰ ¹³¹ ¹³² ¹³³ ¹³⁴ ¹³⁵ ¹³⁶ ¹³⁷ ¹³⁸ ¹³⁹ ¹⁴⁰ ¹⁴¹ ¹⁴² ¹⁴³ ¹⁴⁴ ¹⁴⁵ ¹⁴⁶ ¹⁴⁷ ¹⁴⁸ ¹⁴⁹ ¹⁵⁰ ¹⁵¹ ¹⁵² ¹⁵³ ¹⁵⁴ ¹⁵⁵ ¹⁵⁶ ¹⁵⁷ ¹⁵⁸ ¹⁵⁹ ¹⁶⁰ ¹⁶¹ ¹⁶² ¹⁶³ ¹⁶⁴ ¹⁶⁵ ¹⁶⁶ ¹⁶⁷ ¹⁶⁸ ¹⁶⁹ ¹⁷⁰ ¹⁷¹ ¹⁷² ¹⁷³ ¹⁷⁴ ¹⁷⁵ ¹⁷⁶ ¹⁷⁷ ¹⁷⁸ ¹⁷⁹ ¹⁸⁰ ¹⁸¹ ¹⁸² ¹⁸³ ¹⁸⁴ ¹⁸⁵ ¹⁸⁶ ¹⁸⁷ ¹⁸⁸ ¹⁸⁹ ¹⁹⁰ ¹⁹¹ ¹⁹² ¹⁹³ ¹⁹⁴ ¹⁹⁵ ¹⁹⁶ ¹⁹⁷ ¹⁹⁸ ¹⁹⁹ ²⁰⁰ ²⁰¹ ²⁰² ²⁰³ ²⁰⁴ ²⁰⁵ ²⁰⁶ ²⁰⁷ ²⁰⁸ ²⁰⁹ ²¹⁰ ²¹¹ ²¹² ²¹³ ²¹⁴ ²¹⁵ ²¹⁶ ²¹⁷ ²¹⁸ ²¹⁹ ²²⁰ ²²¹ ²²² ²²³ ²²⁴ ²²⁵ ²²⁶ ²²⁷ ²²⁸ ²²⁹ ²³⁰ ²³¹ ²³² ²³³ ²³⁴ ²³⁵ ²³⁶ ²³⁷ ²³⁸ ²³⁹ ²⁴⁰ ²⁴¹ ²⁴² ²⁴³ ²⁴⁴ ²⁴⁵ ²⁴⁶ ²⁴⁷ ²⁴⁸ ²⁴⁹ ²⁵⁰ ²⁵¹ ²⁵² ²⁵³ ²⁵⁴ ²⁵⁵ ²⁵⁶ ²⁵⁷ ²⁵⁸ ²⁵⁹ ²⁶⁰ ²⁶¹ ²⁶² ²⁶³ ²⁶⁴ ²⁶⁵ ²⁶⁶ ²⁶⁷ ²⁶⁸ ²⁶⁹ ²⁷⁰ ²⁷¹ ²⁷² ²⁷³ ²⁷⁴ ²⁷⁵ ²⁷⁶ ²⁷⁷ ²⁷⁸ ²⁷⁹ ²⁸⁰ ²⁸¹ ²⁸² ²⁸³ ²⁸⁴ ²⁸⁵ ²⁸⁶ ²⁸⁷ ²⁸⁸ ²⁸⁹ ²⁹⁰ ²⁹¹ ²⁹² ²⁹³ ²⁹⁴ ²⁹⁵ ²⁹⁶ ²⁹⁷ ²⁹⁸ ²⁹⁹ ³⁰⁰ ³⁰¹ ³⁰² ³⁰³ ³⁰⁴ ³⁰⁵ ³⁰⁶ ³⁰⁷ ³⁰⁸ ³⁰⁹ ³¹⁰ ³¹¹ ³¹² ³¹³ ³¹⁴ ³¹⁵ ³¹⁶ ³¹⁷ ³¹⁸ ³¹⁹ ³²⁰ ³²¹ ³²² ³²³ ³²⁴ ³²⁵ ³²⁶ ³²⁷ ³²⁸ ³²⁹ ³³⁰ ³³¹ ³³² ³³³ ³³⁴ ³³⁵ ³³⁶ ³³⁷ ³³⁸ ³³⁹ ³⁴⁰ ³⁴¹ ³⁴² ³⁴³ ³⁴⁴ ³⁴⁵ ³⁴⁶ ³⁴⁷ ³⁴⁸ ³⁴⁹ ³⁵⁰ ³⁵¹ ³⁵² ³⁵³ ³⁵⁴ ³⁵⁵ ³⁵⁶ ³⁵⁷ ³⁵⁸ ³⁵⁹ ³⁶⁰ ³⁶¹ ³⁶² ³⁶³ ³⁶⁴ ³⁶⁵ ³⁶⁶ ³⁶⁷ ³⁶⁸ ³⁶⁹ ³⁷⁰ ³⁷¹ ³⁷² ³⁷³ ³⁷⁴ ³⁷⁵ ³⁷⁶ ³⁷⁷ ³⁷⁸ ³⁷⁹ ³⁸⁰ ³⁸¹ ³⁸² ³⁸³ ³⁸⁴ ³⁸⁵ ³⁸⁶ ³⁸⁷ ³⁸⁸ ³⁸⁹ ³⁹⁰ ³⁹¹ ³⁹² ³⁹³ ³⁹⁴ ³⁹⁵ ³⁹⁶ ³⁹⁷ ³⁹⁸ ³⁹⁹ ⁴⁰⁰ ⁴⁰¹ ⁴⁰² ⁴⁰³ ⁴⁰⁴ ⁴⁰⁵ ⁴⁰⁶ ⁴⁰⁷ ⁴⁰⁸ ⁴⁰⁹ ⁴¹⁰ ⁴¹¹ ⁴¹² ⁴¹³ ⁴¹⁴ ⁴¹⁵ ⁴¹⁶ ⁴¹⁷ ⁴¹⁸ ⁴¹⁹ ⁴²⁰ ⁴²¹ ⁴²² ⁴²³ ⁴²⁴ ⁴²⁵ ⁴²⁶ ⁴²⁷ ⁴²⁸ ⁴²⁹ ⁴³⁰ ⁴³¹ ⁴³² ⁴³³ ⁴³⁴ ⁴³⁵ ⁴³⁶ ⁴³⁷ ⁴³⁸ ⁴³⁹ ⁴⁴⁰ ⁴⁴¹ ⁴⁴² ⁴⁴³ ⁴⁴⁴ ⁴⁴⁵ ⁴⁴⁶ ⁴⁴⁷ ⁴⁴⁸ ⁴⁴⁹ ⁴⁵⁰ ⁴⁵¹ ⁴⁵² ⁴⁵³ ⁴⁵⁴ ⁴⁵⁵ ⁴⁵⁶ ⁴⁵⁷ ⁴⁵⁸ ⁴⁵⁹ ⁴⁶⁰ ⁴⁶¹ ⁴⁶² ⁴⁶³ ⁴⁶⁴ ⁴⁶⁵ ⁴⁶⁶ ⁴⁶⁷ ⁴⁶⁸

†4 VIKTOR LAZAREV, Теодор грѣк и рого љакѣ Theophane le Grec et son rocle
 Pp. Iskustvo MINGON 1961

15. Mihail A. ILIIN: *Iskusstvo moykovskoy Rusi epokhi Teofana Greka* Andrei Rubleva (l'Art de la Russie moykovite à l'époque de Théophane le Grec et d'André Roublev). Ed. Iskusstvo, Moscou, 1976, pp. 31-42.

16. Vladimir A. PLEKHA: *Minerochrome Andreja Rubieva da Conventina da monch d'Andre Rublev*. Edition de l'université de Moscou. 974 pp. 47. 46

rattachant même à un courant d'opposition de sa part depuis un certain temps.

L'évêque Vassili de Novgorod écrivait en effet dans une lettre doctrinale à l'évêque Théodore de Tver¹⁷ que la lumière du Thabor est un phénomène naturel et que le paradis spirituel n'est pas accessible aux hommes. C'étaient donc les idées rationalistes de Basile qui se manifestent à l'Nord de la Russie. On se voit une autre influence dans l'spiritualité des monastères eux-mêmes. Ici la figure de Nil de Sora reste encore déterminante, prenant une spiritualité empreinte de l'ancien idéal exact que les âmes de Nil ont décelé sur la peinture et la parole du xiv^e siècle, hostile au faste et aux images, ses émotions trop techniques. Cela fait penser à la *Prise de Roublev* et où sont absents tous les moyens esthétiques comme c'est comme forcé l'esprit du spectateur. La beauté humaine et le silence de cette icône ne font qu'un avec la méditation.

Tous ces contrastes d'influences peuvent aider à découvrir les richesses de l'art de Roublev. Il n'y a pas à se reprocher des tendances naturalistes ou rationalistes, on peut seulement constater que les idées de son temps ont influé sur son œuvre. Mais, dans les icônes de Roublev, surtout par l'introduction de concepts nouveaux, les en fait de lumière, les idées opposées ont trouvé une harmonie qui est signe de la véritable œuvre d'art. Le sens a été est spiritualisé, l'esprit s'est uni à la matière.

La lumière propre des icônes

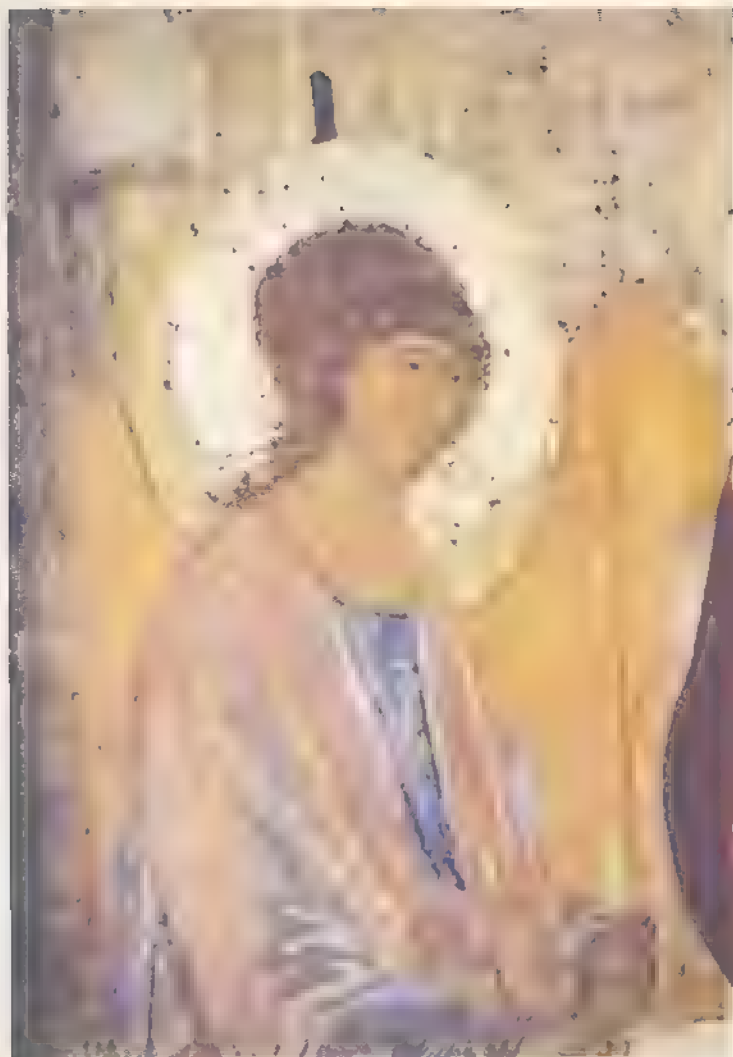
Au terme de cette histoire la question se pose dans que mesure la lumière propre est-elle essentielle à l'icône. Est-elle la seule technique possible pour exprimer la dimension spirituelle ?

La réponse semble donnée par la théologie de l'icône dans une apparition récente. Il est évident que, une icône qui doit dépasser les dimensions du monde terrestre, mais qui, en même temps, respecte ce monde terrestre, car elle est créée par lui, doit être transfigurée en son esprit. Si la représentation perd le caractère laïque et de Dieu, si elle recourt au mystère aux formes sensibles et à la matière, elle perd son être. Nous voyons seulement ce processus dans l'art naïf et rustique, dans lequel s'adapte, sans être, comme est-ce aussi en fait¹⁸, la lumière de la transcendance à la lumière naturelle. C'est ce qui se voit dans les icônes d'imitation de la représentation pour les exprimer, surtout, ordre de la nature. Avec la lumière, l'icône perd l'inspiration, le regard levé, une tension à la réalité, la fausse réalité, une fiction. La lumière ne perd pas seulement son caractère spirituel, mais sa valeur artistique.

17. Le fait que ce document (1147) soit le seul de cette époque ne diminue pas sa valeur car les deux personnages jouaient un rôle important dans la Russie du xiv^e siècle.

18. Cf. fig. 59. On voit déjà ce processus chez Simon Uchuklav qui ne fit encore seigner les icônes.

28. *Ange de la Trinité,*
d'Andre Roublev
163 40
«Галерея Третьяков» Moscou,



3. LA TECHNIQUE DE L'ICONE

*Ton Maître divin de tout ce qui ex ste, ecoute et dirige
l'âme, le cœur et l'esprit de ton serviteur, conduis ses
mains, afin qu'il puisse représenter dignement et
parfaitement ton image : celle de ta sainte mère et celle de
tous les saints, pour la gloire, la joie et l'enrichissement
de la sainte Eglise*

(Prière que récite le peintre d'icônes
avant de se mettre au travail)

Les préparations techniques

À l'opposé, l'écueil est reflété de l'autre côté, une présence du mystère. Mais, pour qu'elle puisse remplir ce rôle, aucun détail n'est à négliger, ni dans le choix des matériaux ni dans l'exécution. Si donc l'aspect technique et l'aspect artisanal de l'œuvre n'est pas l'essentiel, il garde son importance et ne doit pas être sous-estimé.

1° La planche

Le support, la planche, doit permettre avant tout une bonne conservation de la peinture. C'est grâce à la qualité de ce support que se sont conservés, malgré les conditions atmosphériques souvent défavorables, dans les sépultures du Moyen Âge, tous les chefs d'œuvre de nos musées. Le choix du bois est donc important. Les bois non résineux sont préférables car ils sont plus homogènes. Ils travaillent moins et permettent plus facilement la fixation de la peinture. Selon les régions, on utilisait des bois différents pour les églises : dans les pays méditerranéens, le cyprès, préféré pour son odeur d'encens, mais même avec l'apparition de nos musées, les églises de pierre, de chêne et de sapin, de Russie et dans les pays slaves Balkaniques, l'aulx, le bouleau, le hêtre, le tilleul, et la Norvège, les sapins, les épicéas, le sapin.

Ces planches étaient traitées, mais l'usage ne permettait pas une telle efficacité. On les a donc traitées dans les séchoirs d'aujourd'hui. Il s'agissait de choisir le bois prévu pour être le plus solide aux points de la meilleure solidité.

Les planches étaient séchées pendant des mois, pas coupées dans l'eau, à une température de 50°C, pendant six mois, pour en chasser l'humidité, puis se à l'huile, puis à l'huile de bois. Après un nouveau séchage, elles étaient imprégnées d'une huile de mer cure qui détruisait les parasites.

Aujourd'hui les maîtres ut lisent aussi du contreplaqué et d'autres matériaux. Les planches des bois employés au Moyen Âge sont difficiles à trouver. En outre, les techniques permettent de découper de grandes planches sans leur donner des planches passablement courbées par suite d'humidité et d'effets de séchage. Une icône de grande dimension on la divise en deux ou trois entretoises placées entre les planches. On colle ces planches sur un cadre. Le cadre assure la stabilité de l'ensemble.

Le cadre

Puisque l'iconographe interprète un sujet déterminé par un cadre, l'ensemble du dessin et ses proportions se trouvent fixées d'avance. On prend la planche dans le sens du fil du bois verticalement et les dimensions de la surface intérieure sont définies par le cadre, ou bord, partie intégrante de l'icône.

La largeur des bords du cadre offre la possibilité de modifier les proportions de la planche. Il existe trois possibilités pour la formation de ce cadre (fig. 60).

Les bords des quatre côtés sont de même largeur, la proportion reste la même entre la surface intérieure et le cadre.

Le bord inférieur ou autre est plus large, dans l'intérieur la surface devient proportionnellement plus large, les bords supérieur et intérieur sont plus étroits, l'intérieur s'approche encore plus du carré.

Le cadre doit être pris sur la face de la planche qui est tournée vers le centre du rond. Pendant le séchage et encore des années après, les sections des anneaux du bois s'étendent et produisent ainsi le gauchissement que nous observons dans les achemennés (fig. 61). L'intérieur creusé de la planche s'appelle « Kovtchik ». Dans la Bible, ce mot est traduit par le « socle » et pour cela il est mis en sa place pour un cadre de la plaque. À l'expression « l'encadrement » de reliques et vénération des icônes. Le

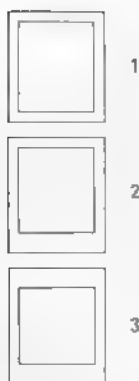
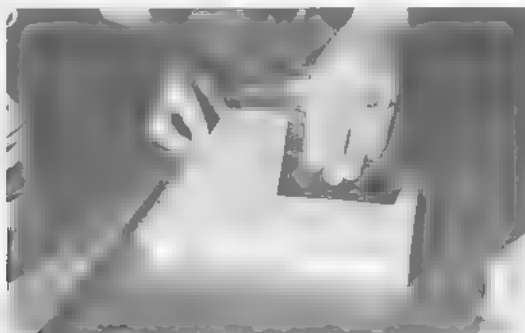


Figure 60



Figure 61

1. Cf. M. E. ARDIANGELSKI, « Les raisons de la déformation des supports en bois pour les icônes », in « Les icônes », Paris, 1964, p. 100.



4^o Le levkas

[illegible]

Pour préparer le levkas, on verse la colle chaude dans un récipient et on ajoute la poudre blanche, en mélangeant bien avec une spatule en bois, jusqu'à ce qu'on obtienne un liq. de épais de la consistance de la crème fraîche.

On peut aussi faire sécher 50 grammes de colle de peau dans un récipient à port. et bien deux fois et la retirer du feu. On ajoute la poudre blanche (1 kg) en remuant bien jusqu'à obtenir une masse homogène sans grumeaux. Puis on ajoute 5 à 8 gouttes d'huile et on mélange tout cela avec un bâton de bois ou de verre. On obtient une surface plus douce et sans pores.

Avec une éponge brosse on couvre la planche le blanc avec le levkas. On applique ce premier avec un couteau en bois en donnant par ailleurs une surface régulière. On laisse le tout sécher pendant dix jours. Avant la deuxième couche, il faut passer la surface au papier de verre ou avec une pierre ponce mouillée, à nettoyer surtout enlever les cristaux du papier de verre. Pour la deuxième couche, il faut rechauffer le levkas dans un bain-marie en ajoutant de l'eau pour donner la force de la colle. Ainsi la couche inférieure est toujours plus forte que la suivante. Avec le procédé contraire se forment des fissures et le fond se sépare du support. De plus, avec cette pierre ponce mouillée on frotte la surface dans tous les sens. La levkas en v. forme avec l'eau ou l'huile blanc qu'on ave avec une éponge. Après trois à cinq couches la surface est complètement lisse comme on peut le vérifier en passant sur elle la paume de la main. On laisse la icône sécher pendant une journée.

Au lieu d'utiliser la pierre ponce mouillée, on peut aussi égaliser la surface couverte de levkas avec un couteau à enduire. En répétant deux fois l'opérat. on, toujours après un séchage complet, on obtient une surface lisse.

Le polissage final se fait avec du papier de verre fin (2, 3, 6 ou triple zéro). Les anciens maîtres d'icône se donnaient une couche de levkas avec la paume de la main en frottant dix à quinze minutes. La surface doit être maintenant régulière et lisse. Les parties destinées au visage et à l'auréole doivent être particulièrement soignées, sans défauts.

5° Le dessin

Le dessin de l'icône est d'une grande importance car il donne la structure, mousser et décrire les surfaces à peindre. Les anciens icones ont gardé une précieuse expérience de leurs ancêtres peints en secret à nouveau dans leurs travaux ultérieurs. Ces récits de dessins en Russie s'appellent pudlinok, manuels de dessins authentiques par iconographe d'interpréter les sujets déterminés par la tradition. Les plus anciens manuels connus jusqu'ici sont ceux de la famille Strigounov, début du XVIII^e siècle.



et ce n'est qu'à la fin du XVI^e siècle. Tout ce qui existait auparavant de la fin du IX^e siècle dans le répertoire byzantin sous le nom de « *Permenekia* » est interprété de façon erronée. Selon A. Vynogradov, les icônes sont développées à partir du « *synaxarion* » dans lequel se trouvent des descriptions détaillées des saints et de leur vie.

En effet, Epiphane Premoudri raconte de Théophane le Grec (1380-1404) en russe que pendant son travail, il regardait pos ses esquisses, comme le faisaient continuellement les autres peintres.

Les recherches de ces dernières années sur les icônes des églises byzantines ont permis de mieux connaître la structure technique parfaite, très élaborée, ainsi qu'une composition appropriée des proportions entre les membres du corps et des dimensions du cadre, la grandeur de la tête et des corps. Sur cette structure iconographique, nous connaissons à fond le sujet, dans ses détails, ainsi que le caractère des formes créées par la peinture byzantine pendant des siècles, nous sommes en mesure de chercher la solution à la question de pourquoi il d'argent (rayons) une nouvelle interprétation d'une œuvre bien connue.

Pour qui n'a pas cette connaissance de l'iconographie, ou qui doute d'elle, préférera-t-il employer des procédés déjà connus par les anciens iconographes et encore utilisés dans le dessin d'aujourd'hui.

Le plus simple est de reproduire l'icône à la même échelle. On dessine le dessin sur une reproduction. Puis on retourne à l'icône et on trace le même dessin. En prenant le bon côté de la feuille en haut sur l'icône, on retrace le dessin. Ainsi, le noir du crayon adhère au levkas et le dessin apparaît dans tous ses détails.

Reproduire par les couches de couleurs le dessin disparu. Il ne reste que les contours des surfaces créées. Les anciens maîtres qui connaissent parfaitement par une longue expérience les caractéristiques structurelles, le mouvement des plis des vêtements, des richesses, etc., le comprennent à main levée. Les artistes le monde entier ont saisi une autre technique pour conserver et travailler avec une parfaite sécurité. Les icônes, les peintures, les dessins. Ils sont devenus très visibles après quelques heures de peinture. On applique cette technique à l'icône. On travaille rapidement les techniques artistiques, les styles, les proportions, les couleurs, etc. À partir du XVI^e siècle, elle apparaît plus souvent et elle devient la règle au XVII^e siècle.

Les icônes byzantines ont une technique particulière pour les contours, les détails, les plis, etc. On les trace sur une feuille de papier, on les trace sur l'icône. On met la feuille de papier sur l'icône, on la presse d'un rouleau de dessin. Avec le tampon, on la presse et on frappe le sujet de l'icône. On

planche. La poudre fine passait au travers des trous de la feuille et reproduisait le dessin sur le levkas.

Un artiste continuait à travailler avec l'agrandissement ou la réduction du dessin avec l'aide de la structure géométrique de la composition (voir chapitre 6). Pour le débutant, il est conseillé de tracer des lignes verticales et horizontales sur le dessin, ce que l'artiste des icônes fait également. Les dimensions de ces lignes sont augmentées ou diminuées selon les besoins de l'icône à peindre. Ainsi, on obtient un quadrillage sur lequel on reproduit le dessin.

6° La dorure

Avant d'être dorée, l'icône doit être soignée, bien débarrassée de toute poussière. Les anciens n'ont pas utilisé de grandes planches de levkas et il n'y a eu que quelques plaques de bois. On colore les surfaces, dore parfois toutes, parfois seulement une partie, la figure d'or ou d'argent. Quand les parties sont bien sèches, on les polir légèrement avec le doigt et on étale deux à trois fois du vernis à l'huile pour obtenir une surface bien lisse et régulière et pour éviter que le vernis ne soit absorbé par le fond.

Dorure à l'huile

C'est la technique la plus simple. On colore les parties préparées d'une mince couche de vernis à l'or (Sennelier) ou « mixture ». Sur les icônes anciennes, on employait du « mordant », un mélange d'huile de lin avec un siccatif et du vernis. Selon la composition, ce vernis sèche entre six et vingt-quatre heures. La couche de mixture a besoin de dix heures pour sécher.

Quand cette couche est presque sèche, sans toutefois s'attacher aux doigts, on pose les feuilles d'or. L'or dans le commerce est vendu en petits carreaux de vingt-cinq feuilles sous des formes adhésives et non adhésives. La première est préférable car ces feuilles de 8 cm x 8 cm sont également collées avec du blanc d'œuf dilué et les feuilles supports au carnet peuvent être facilement manipulées. Ainsi, la perte est moins importante. Quand les parties à dorer sont toutes préparées, on laisse sécher pendant quelques heures. Ensuite, on étale les restes d'or avec un pinceau doux et on les garde dans un flacon pour en faire de l'or en poudre. Le séchage de l'or peut durer quelques jours. Pour terminer, on nettoie les contours avec un couteau pointu. On peut couvrir, ou avec du vernis à l'huile, pour éviter que le vernissage de l'icône n'en détache des morceaux.



Dorure sur un fond de terre bolaise (bolus)

Le bolus donne la possibilité de peindre l'or pour obtenir une dorure brillante. La matière pour le fond se vend sous le nom

d'assiette à dorer » ou « bonas » et est un mélange de couleurs rouge-orange ou terre de Sienne avec du blanc et une faible quantité de graisse. Les grumeaux durs doivent être écrasés à l'aide d'un couteau pour obtenir une poudre fine. Comme tant on utilise une couleur de blanc d'œuf, à savoir un mélange de deux tiers de blanc d'œuf et un tiers d'eau. On laisse reposer le mélange dans une bouteille bouchée pendant trois à quatre jours. Ensuite on frotte le métal à travers un tamis et on ajoute la poudre de l'assiette à dorer (chabasi) jusqu'à ce que l'on obtienne une couleur homogène. Avec cette couleur on recouvre les surfaces fixes toutes les parties à dorer. Après 2 minutes de séchage on frotte avec un chiffon propre. Quand on frappe avec le bout du bois d'un pinceau sur les parties traitées, on entend un son régulier. On est sûr que tout est bien sec. Si le son n'est pas parfait, il faut prolonger le séchage. La pose de l'or est très efficace et demande beaucoup d'expérience. La feuille d'or doit être posée sur un tissu de velours pour qu'on puisse la couper en morceaux. On verse l'eau spéciale très épaisse qu'on passe plusieurs fois dans des cheveux secs afin de la dégraisser et qu'elle reste fluide. À cause de la finesse de la feuille, on doit travailler dans une pièce fermée car le moindre courant d'air emporterait l'or. On attache l'or provisoirement en passant les parties préparées avec un peu d'eau doux mouillé. Ainsi la feuille d'or se fixe légèrement. Quand toutes les parties à dorer sont couvertes, on prépare un mélange de 3/4 d'alcool à 70° d'eau et de quelques gouttes d'émulsion de blanc d'œuf. En maintenant peu la planche, on fait glisser un peu de ce mélange du bord des parties traitées, il se repand vite entre les parties et on le laisse sécher. Une demi-heure suffit pour sécher l'or. On peut alors de nouveau frapper sur la surface pour s'assurer au son de sa qualité. Enfin on peut procéder au polissage en frottant avec une éponge ou une dent du centre vers les bords, on obtient une surface régulière et brillante. Mais il faut que le fond de métal ne soit pas trop sec, sinon l'or ne s'attache pas parfaitement à ce fond.

Or en poudre

Sur une plaque on peut aussi faire du bronze d'or venant à se voir dans des images. On met 100 g de l'émulsion de couleur dans des petites plaques d'acier de 1 cm d'épaisseur, rouge ou brun, les carats.

Avec les restes des feuilles, on peut aussi procurer son mélange or en poudre. On met l'or dans un bocal avec le mélange et on traite avec le gaz oxygène, on peut le faire. On ajoute quelques gouttes de gomme arabique pour ne pas sécher trop vite. Il faut laisser reposer une demi-heure ce mélange et se déposer au fond. Puis on enlève l'eau et on étale la poudre sur une plaque pour la sécher. On obtient ainsi une masse qui peut être employée comme la peinture.

Dorure après vernissage

Cette technique est utilisée partout pour la restauration des icônes anciennes. Toute l'icône, à l'exception des parties à dorer, est couverte d'une couche de blanc avec de l'eau (qui dilue est bien sèche, on passe une couche de vernis à dorer sur les parties abîmées, et on procède comme pour la dorure à l'huile. Après un séchage complet, on enlève le blanc en lavant avec un pinceau et on colore la icône de nouveau avec l'«oufka» à l'aide du vernis (voir ci-dessous pp. 205-207)

7^e Les couleurs

L'écrit s'appuie sur le fait que les peintres byzantins, iconographe grecque et russe, peignent les icônes avec des pigments par nature, les propres chimiques et les nuances des différentes couleurs.

Depuis des siècles, le choix des couleurs est laissé au peintre. On peut en effet distinguer les différents styles selon la gamme des couleurs employées. Il faut un même type de chaque peinture aux couleurs préférées, comme par exemple Théophane le Grec, Daniel Tchouans et Rublëv. Dans le style de l'icône d'Isaïa à Moscou. Cette différence est encore plus grande si l'on compare entre eux les pays sous influence byzantine d'une même époque.

Les couleurs doivent résister à la lumière, garder leur état et se mélanger entre elles. Elles doivent se sécher au fond blanc sans changer et supporter les matières qui les lient. Certaines couleurs couvrent bien du fait de leur composition chimique, d'autres par nature sont plus ou moins transparentes. En général, on peut dire que plus la structure de leurs cristaux est fine, plus elles couvrent, plus elle est régulière, plus les couleurs brillent. Leurs cristaux ne dépassent pas 0,001 de millimètre. Cette structure est la même que les matières minérales. On la découvre dans les laboratoires. Les microscopistes colorés et peints par les visages révèlent au microscope les cristaux les plus fins et ce les couleurs vives, les cristaux plus grossiers en font de moins.

Au fait, l'humidité des pigments est le facteur principal de la décoloration, les couleurs naturelles et les couleurs organiques.

1) Les couleurs minérales

Elles se trouvent dans la nature ou sont des produits industriels et imitations. Elles sont composées de sels et minéraux, d'oxydes et sels minéraux, de différents oxydes de métaux. Un autre groupe est composé par les hydrates métalliques.

La stabilité de ces couleurs dépend de la stabilité de la combinaison chimique qui leur donne l'aspect. C'est-à-dire de la nature de ses éléments. Ainsi, la combinaison d'oxygène avec un métal

(fer-chrome-zinc) est stable quand elle est saturée. Mais une combinaison sursaturée a toujours tendance à se transformer en une combinaison saturée. C'est le phénomène qui se produit lorsqu'un mélange de deux pigments chargé de fatigue, phénomène fréquent dans les mélanges avec une couleur à base de chrome par exemple. Il peut se produire aussi sous l'influence des vernis, de l'air, des radiations et surtout de la lumière.

2) Les couleurs organiques

Les couleurs naturelles organiques se trouvent dans les substances végétales et animales. Pour produire un pigment coloré pulvérisé, on fait entrer les colorants naturels dans une combinaison avec une substance minérale incolore. Ce procédé était déjà connu dans l'antiquité. On appelle ces poudres «*laques*» en russe (*лаки*). La majorité de ces couleurs sont modifiées sous l'influence de la lumière.

L'industrie a produit à partir des hydrocarbures naturels les colorants à base des couleurs organiques ou a obtenu des couleurs équivalentes à partir d'autres éléments. Leur qualité de résistance à la lumière dépend des groupes chimiques de base et est loin d'être toujours parfaite.

Le fait que ces couleurs soient produites par de nombreuses usines et sous des noms parfois différents rend la connaissance de leurs propriétés encore plus difficile.

Les pigments

Pour faciliter l'utilisation, les pigments suivants sont classés par teinte, et non pas par famille chimiques. Loin d'être exhaustive, la liste suivante fait état des couleurs employées dans l'art graphique moderne et de leurs équivalents récents. De plus, ce sont les poudres que l'on peut se procurer dans les magasins spécialisés.

BLANC	Blanc de Meudon	Carbonate de calcium naturel. Surtout utilisé pour les fonds et les fresques.
	Blanc d'Espagne	Solide et à l'humidité, couvre bien et se mélange avec toutes les couleurs.
	Plâtre	Sulfate de calcium (gypse). Utilisable pour la peinture du fait qu'il ne couvre pas. Utilisé pendant les premiers siècles pour les fonds. Résiste bien aux changements de température et d'humidité.

	Blanc de plomb	Hydrocarbonate de plomb ou céruse
	Blanc argent	(grec <i>psimulion</i> , latin, <i>cerusa</i>) Couvre bien, donne des couches solides, de grande luminosité. Mais poison violent, noircit au contact de l'air, jaunit dans les émulsions. A déconseiller.
	Blanc de zinc	Oxyde zinc. Couvre peu, bon pour les glacis. Stable. Mélangé avec du blanc de titane, on peut obtenir avec lui tous les degrés de transparence, qui est importante pour les lumières dans l'iconographie. Inaltérable à la lumière.
	Blanc de titane	Oxyde de titane (connu depuis 1920). Grande capacité de «couverture» et grande luminosité. Stable sauf s'il est mélangé avec cadmium, cobalt ou outremer.
	Blanc permanent	Sulfate de baryum pur. Très stable dans les mélanges, utilisable pour toutes les techniques.
Lithopone		Sulfure de zinc connu depuis 50 ans. Les produits récents ne noircissent plus comme auparavant. Instable dans les mélanges. Utilisable plutôt pour la décoration.
FALVE	Jaune de Naples (nature)	Composition chimique variable d'oxydes de plomb et d'antimoine. Toxique. Couvre très bien. Craint le contact avec le fer (couteau!) Résiste à la lumière. Mélangé non stable avec l'outremer. Existe aussi sous forme d'imitation dans le commerce.
	Jaune de cadmium	Sulfure de cadmium. Est d'autant moins stable qu'il est plus clair. Par le fait qu'il contient 22 % de soufre, il est instable dans les mélanges avec les ocres, outremer et noir d'ivoire. Craint le cuivre, est assez coûteux. Bons résultats avec les cadmiures d'imitation, moins chers.

Jaune indien	Importé des Indes. Est solide, mais non couvrant. Se rapproche du ton jaune chaud du produit organique.
Jaune de Chrome	Chromate de plomb. Couvre bien, toxique, bon prix. Mais devient vert à la lumière.
Jaune de zinc Jaune citron Jaune bouton d'or	Chromates de zinc. Couvrent bien, d'un ton intensif, sont plus stables que le jaune de chrome. Devennent légèrement verts à la lumière.
Jaune de baryte Jaune de Strontiane	Combinaisons de chrome avec baryte et strontiane. Les mélanges des couleurs de chrome avec blanc de plomb, jaune de Naples, outremer et les cobalts ne sont pas stables.

OCRE ET ROUGE

Ocre jaune Ocre rouge	Combinaison de terres argileuses avec l'oxyde de fer. D'origine volcanique. Les ocres se trouvent dans beaucoup de pays, dans des tons très divers allant du jaune clair au jaune foncé. Par mélange avec d'autres couleurs on peut obtenir une grande variété de teintes stables. Ce sont les pigments les plus importants de l'iconographie.
Jaune de mars	On trouve aussi dans le commerce des ocres artificiels appelés « oxydes de fer » ou d'un ton plus foncé et doré (jaune de mars). Ce dernier contient du plâtre et est plus transparent. Il change beaucoup sous l'influence du vernis.
Rouge anglais Rouge de Pompéi Rouge d'Espagne Terre de Puzzuoli Bolus rouge	Les différentes proportions de fer dans les ocres leur donnent une grande variété de nuances de rouges, d'où la diversité de leur appellation. Ils possèdent tous une grande force de coloration.
Terre de Sienne (naturelle)	Tient son nom de son lieu d'origine, Sienne en Toscane. Ce sont

des ocres dont la tonalité sombre est due à une certaine proportion de silicate. Elles sont peu couvrantes et changent beaucoup sous le vernis.

Terre de Sienn brûlée	Pigment d'un rouge marron foncé, couvre mieux que la terre de Sienn naturelle et peut être mélangée avec toutes les couleurs, permettant une grande richesse de nuances.
Terre d'ombre	De teinte variable selon la proportion d'oxydes de fer et de manganèse dans les terres argileuses. Elle est stable et se mélange bien. Brûlée, elle a des teintes plus chaudes.
Caput mortuum	Pigment artificiel constitué par les oxydes de fer lui donnant une couleur rouge foncé s'approchant du violet. Stable et couvrant. Peu contenir des acides si elle n'est pas bien lavée.
Vermillon de Chine	Sulfure de mercure. Pigment très ancien connu des Grecs et des Romains (<i>milos</i> , <i>minium</i>). La meilleure sorte vient de Chine où elle était très appréciée. Le vermillon de Chine artificiel était déjà produit au Moyen Âge. Déjà Pline (I ^{er} siècle av. J.-C.) remarque qu'il devient noir sous l'action de la lumière. Le même effet se produit sous l'influence des huiles végétales et des vernis. On peut limiter ce processus en recouvrant la couche de gélatine ou de liant.
Vermillon français (imitation)	Le vermillon de Chine est aujourd'hui remplacé par la riche gamme des cadmiés ou ses imitations.
Rouge de cadmiés (naturel et imitation)	Combinaison de sulfure sélénieux et de cadmié dont le ton rouge est déterminé par la proportion de spath incorporé. Très lumineux et

30. *Saint Georges*.
École de Novgorod, vers 1170.
(Cathédrale de la Dormition,
Moscou).



stable, mais coûteux. De bons résultats sont obtenus aussi avec des cadmiures imitation (colorant azoïque solide).

	Laque de garance rosée, dorée, pourpre, nuese	Colorant (alizarine) tire des racines de la garance (Italie, Chypre, Provence) qui contient encore des autres colorants (pourpre, jaune, vert brun). On obtient le pigment par coloration d'une craie argileuse.
	Laque d'Alizarine	De nos jours l'alizarine est produite par synthèse et possède les mêmes qualités. Stable à la lumière, elle est utilisable pour toutes techniques et permet de bons glacis en gardant toute son intensité. Étant hydrophobe, elle demande beaucoup de liant.
	Rouge Helios	Colorant azoïque solide, semble donner de bons résultats. Couleur récente.
BLEU	Outremer	Composé de silicate de soude et d'alumine (non encore complètement analysé). Les maîtres anciens le produisaient en broyant le lapis-lazuli. On trouve aujourd'hui un produit synthétique de très bonne qualité, résistant à la lumière, non toxique, bon marché. Les teintes vont du bleu violacé au bleu vert clair. Les mélanges avec le blanc de Titane, le jaune de Naples et le jaune de cadmium ne sont pas stables. Craint les acides.
	Bleu de cobalt	Composé d'aluminate de cobalt et de terre argileuse. D'un beau bleu froid. Stable à la lumière, bon pour les glacis et en même temps suffisamment couvrant. Mais change beaucoup sous l'influence des vernis. Assez coûteux.
	Bleu céruleum véritable	Stannate de cobalt. Bleu verdâtre clair. Utilisable pour toutes les

		techniques mais coûteux. Exige beaucoup de liant.
	Bleu ceruleum imitation	Ton moins intense mais stable et moins cher.
	Bleu de Prusse Bleu de Berlin Bleu de Paris Bleu de Mulor	Ferricyanure ferrique. Pigment très intense découvert au XVIII ^e siècle. Les différentes appellations tiennent à leur procédé de fabrication, le plus pur étant le bleu de Paris. Les mélanges avec vermillon de Chine et blanc de plomb ne sont pas stables. Craignent les alcalis (bases) et les laques de garance. Mélangés avec le jaune de chrome, ils permettent d'obtenir des verts intenses. Hydrophobes, il faut leur ajouter un peu d'alcool pour les mouiller. Demandent beaucoup de liant et sont à utiliser après mélange.
VERT	Vert de chrome	Oxyde de chrome anhydre. D'un ton intense, chaud. Stable et couvrant bien.
	Vert émeraude véritable	Oxyde de chrome hydraté. Couvre peu, plus pour glacis. Se mélange bien.
	Vert émeraude imitation	Phthalocyanine sur cuivre.
	Vert permanent	Mélange de deux colorants d'origine différente : bleu de Paris avec jaune de chrome et vert émeraude avec jaune de zinc.
	Vert de cobalt véritable	Oxyde de zinc et oxyde de cobalt. Couvre suffisamment et le rend beaucoup de liant. Transparent dans les tons sombres. Stable.
	Terre verte Terre de Vérone Terre de Bohême	Produits de décomposition de roches telles que basalte, mélaphyre (Chypre, Italie, Tchécoslovaquie). Utilisés depuis l'Antiquité. La

		meilleure est la terre de Verone Demandent beaucoup de liant. Difficiles à utiliser à l'état pur dans la détrempe de l'œuf. Couvrent peu mais servent à harmoniser les tons.
	Vert anglais clair foncé	Chromate de plomb Ferrocyanure ferreux Couleurs composées dont la stabilité dépend des couleurs de base.
	Vert veronese véritable	A déconseiller malgré son intensité. Toxique. Risque de devenir noir. Change dans les mélanges avec des couleurs organiques.
	Vert véronèse imitation	Colorant azoïque. Évite les inconvénients précédents. Assez solide.
VIOLET	Violet cobalt foncé véritable	Phosphate de Cobalt. Offre toutes les qualités des cobalts pour toutes les techniques. Toxique et coûteux.
	Violet minéral	Phosphate de Manganèse. Moins coûteux. Les avis sont partagés quant à ses qualités.
NOIR	Noir de vigne	Obtenu par combustion de sarments de vigne. Stable. Utilisable pour toutes les techniques. Il se mélange difficilement à cause de son poids spécifique très faible. Pour le moultier, il est utile d'ajouter de l'alcool. Mélangé avec des blancs, il donne des tons bleuâtres.
	Noir d'ivoire	Anciennement produit par la combustion d'ivoire véritable. Mélangé avec du blanc, il donne des tons noirs.
	Noir d'os	Obtenu par calcination d'os. Mélangé avec des blancs, il donne des tons gris-brun.
Tous les noirs de noir sont beaucoup moins bons que le noir de terre. Mélangés avec des blancs on obtient des épaisseurs. Les mélanges avec les cadmiuums ne sont pas stables.		

Pour une palette simple, les couleurs suivantes sont suffisantes :

Blanc de Titane	Cadmium rouge imitation
Blanc de zinc	Vert de chrome
Jaune de zinc	Bleu outremer
Ocre jaune	Bleu de Prusse
Ocre rouge	Noir d'ivoire
Terre de Sienne brulée	

8° La détrempe à l'œuf

Cette se est répandue de Byzance en Europe au XV^e siècle. En Italie on l'appelle *tempera* (mot qui désignait la terre substance utilisée pour cuire). Avec les progrès de la peinture à l'huile au XV^e siècle, cette peinture est restée sans importance, même en Russie, jusqu'au XVIII^e siècle, qu'en Europe orientale, dans les Balkans et en Russie.

Du point de vue de sa composition (51 % d'eau, 15 % d'albumine, 22 % de matières grasses et 12 % d'autres substances), le jaune d'œuf peut former, dilué dans l'eau, une émulsion stable. Pour éviter sa décomposition, on ajoute un acide, du vinaigre par exemple. Cette émulsion donne aux couleurs un coloris riche, elle forme, après séchage, une couche régulière qui s'unit bien au *levkas*. Par l'action de la couche vernis des icônes, les couches deviennent transparentes et apparaissent les couches inférieures. Elles s'unissent pour donner le dégradé typique des icônes. En outre, le jaune d'œuf aide les couleurs à garder leur éclat en résistant à l'action de la lumière.

Cette technique présente toutefois des difficultés : les couches sont rapidement absorbées par le fond et sechent vite. Il faut donc travailler rapidement. Pour maintenir un certain degré d'humidité, on peut passer des couches de jaune d'œuf dilué. Quand les couches sont sèches, les couleurs deviennent plus claires. Si l'émulsion est trop faible, les couleurs risquent d'être enlevées pendant le travail ultérieur. Si, en revanche, l'émulsion est trop concentrée, on risque des fissures et la couleur peut s'écailler. La proportion d'émulsion à employer est fonction de la nature des couleurs. Les ocres, les Sienne par exemple, en demandent beaucoup plus que les autres couleurs. Voici les règles à observer :

1) La couleur obtenue après mélange avec l'émulsion doit être liquide comme de l'eau mais elle doit couvrir.

2) Il vaut mieux mettre moins d'émulsion qu'en mettre trop.

3) Après séchage, la couche doit être mate mais soignée.

Il est indispensable que la poudre soit bien mélangée avec de l'eau jusqu'à l'obtention d'une pâte épaisse. Les maîtres anciens travaillaient à cœur avec les doigts dans la paume de la main ou bien sur une planche rugueuse. Ce procédé demandait beaucoup de temps. De nos jours, grâce aux machines spécialisées dont dispo-

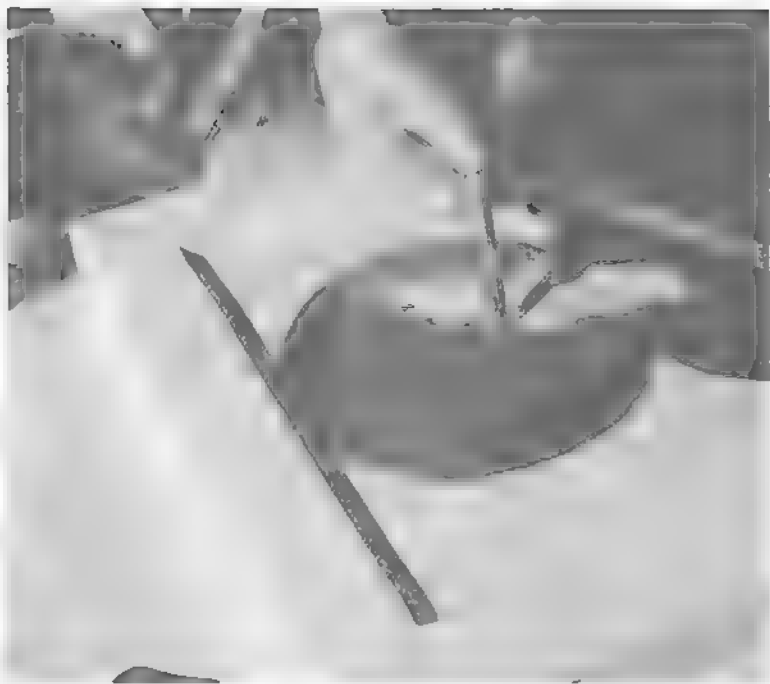
31 La Patermité.
Église de Novgorod, XIV^e siècle.
(Galerie Tretyakov, Moscou)



sent les ossements, les poudres ont une structure fine qui facilite leur travail pour peindre. Il faut toujours employer des couleurs fraîches, jamais des couleurs desséchées.

Préparation du blanc de plomb se fait de la façon suivante : on perce le bout arrondi de l'œuf d'un petit trou par lequel on laisse le blanc d'œuf s'écouler en casses. Et on recueille le jaune dans l'une des moitiés de l'œuf. Puis on étale le jaune sous le rayon du soleil et on le séche. On creve enfin l'œuf, on fait couler le blanc et on le mélange avec un peu de son jaune de vœuf, pour mieux le conserver. Au Moyen Âge on se servait aussi de l'excellent blanc de plomb d'Espagne le blanc de Russie. On ajoute une mixture onctueuse aux couleurs préalablement bien triturées avec de l'eau.

Les couleurs des retables de la Renaissance ont pris cette qualité du fait qu'on leur ajoute des substances étrangères pour les conserver.



raison de la fragilité du support. Pour l'icône, la couleur est formée par des pigments qui sont mélangés à une substance qui forme une flaque de couleur assez liquide. Il est indispensable d'avoir des pinceaux de première qualité, de préférence en poils de martre qui ont l'avantage d'être assez souples et qui se redressent pour former une bonne pointe. Le pinceau doit être bien chargé pour que la couleur s'écoule bien. Une partie de l'eau est absorbée par le fond blanc (levkas) de l'icône, l'autre sèche. Les lignes gravées du dessin ainsi que les limites doivent également être couvertes de couleur.

De cette façon, on couvre progressivement toutes les parties de l'icône jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'espaces blancs. Quand tout est bien sec, la couche doit être uniforme, mate et solide. Pour obtenir une meilleure fixation de la couleur, on peut couvrir chaque partie séparément avec du blanc d'œuf dilué. Après séchage, on répète l'opération jusqu'à ce que toutes les parties soient uniformes. Il faut bien connaître les propriétés des pigments, savoir s'ils couvrent ou non s'ils forment des dépôts, s'ils ont besoin de beaucoup ou de peu de liant.

Le débutant constate parfois qu'il s'est formé des dépôts des épaisseurs. Dans ce cas, la couleur n'avait pas été assez liquide. Il faut alors laisser sécher, puis gratter avec un couteau et enlever les épaisseurs puis recommencer.

La superposition de plusieurs couches de couleur est importante pour obtenir l'expression. On obtient ainsi des couleurs profondes, intenses, sur lesquelles sont posées ensuite les lumières pour arriver au coloris spécifique qui fait le « mystère » des icônes.

2° Travail de précision (à l'exception de la carnation) (*doličnoe*)

L'étape suivante donne à l'icône sa précision et sa luminosité. Avec un pinceau fin, on trace les lignes de chaque partie. Il est employé une couleur plus fine que celle employée précédemment, mais qui doit rester dans le coloris du plan. Au XV^e siècle, on utilisait également une couleur sombre, noir et rouge, appelée « kšedra » pour retracer le dessin sur toutes les couleurs. Pour mettre en relief les détails et pour leur donner la lumière voulue, il existe deux possibilités :

A) On pose les lumières en ajoutant du blanc à la couleur. La



Le débutant doit savoir dans toutes les directions de la surface de la plaque de verre une source lumineuse qui donnerait des parties éclairées du même côté. De

la lumière intérieure n'est pas appropriée, car elle ne diffère pas et brise les règles. Dans l'art de l'esthétique de l'œuvre nous devons essayer de donner quelques principes sur la lumière dans les icônes.

Après un bon séchage on éclaircit les parties éclairées d'une manière plus ou moins uniforme.

on les fait de nouveau sécher. On répète l'opération jusqu'à quatre fois en variant de plus en plus de blanc et en diminuant les éclaircissements vers les centres de luminosité. Finalement les dernières couches sont tracées en hachures fines avec une couleur claire, couvrant même avec du blanc pur. **Pour terminer il ne reste**

irassément

le blanc et le
appel - ratic,
dans ces

qui a retenu le blanc. Ensuite le processus se termine et s'appelle «probelka».

Quand l'éclaircissement est obtenu par le mélange de couleurs (c'est-à-dire de la première couche) est un simple. Dans certaines icônes on utilise aussi tout



sur les étoles, les bords des vêtements, les frônes, les sièges, les évangiles, les ailes des anges et autour des auréoles. Même les inscriptions étaient faites en or initialement au XV^e et au XVI^e siècle sur les icônes de l'évêque de Sloganov. Dans la galerie Tretyakov se trouvent deux icônes des XV^e et XVI^e siècles.

La face du Christ et l'Annonciation à Oushg¹ des che-
 vaux des personnages sont faits de fils en. Mais, est en cas assez
 Ces traits d'or peuvent être exécutés avec de l'or en poudre
 mais on emploie d'ordinaire une technique appelée «*icône*»

On use alors d'un liquide épais et collant, mélange de bière
 brune et de jus de l'ivoire de couleur rouge. Quand la couche de
 peinture est bien sèche, les traits d'or étendus sur une couche avec ce
 que les traits d'or ont séché, on les enlève avec des brosses et on les fait
 en avec du pain. On se sert d'une petite brique que l'on appuie sur la
 feuille d'or. On souffle sur les lignes et bords pour les rendre
 claires. Puis on appuie légèrement la brique de pain sur les parties
 en question pour les dorer. Avec le d'un pinceau, on enlève
 les restes, puis on couvre l'or d'une mince couche de vernis à
 l'huile. On se détache pas pendant le vernissage. Ce
 procédé donne des traits d'or plus vifs que les traits d'or en poudre.
 Ces traits sont plus brillants, les traits de l'assise étant plus épais
 que la peinture, on obtient même un effet de relief.

B) Au lieu d'obtenir une progression des ombres vers la lumière
 on peut employer le procédé contraire «*assombrir*» les ombres de
 couleur. Le travail est du même ordre que pour l'éclaircissement.
 On ajoute à la couleur en plusieurs couches une couleur de plus en plus foncée
 puis on travaille le tout avec un pinceau ou en frottant. Les
 couleurs d'assombrir de front avoir été choisies plus claires. À la
 fin, il faudra cependant ajouter les lumières.

Ce procédé s'applique surtout aux parties où l'on ne peut
 pas obtenir l'intensité du blanc que l'on trouve dans certaines
 icônes, par exemple celle de Denis ou celle de Moscou du
 XVI^e siècle.

On peut rapprocher ce procédé de travail sur des plans dorés tel
 qu'on le voit sur les icônes du XV^e et du XVI^e siècle. Dans
 ces cas ce sont les ombres qui sont traitées en couleurs. Ceci est
 fait dans le monde entier et on peut en dire des choses
 intéressantes. On a une certaine influence de l'orient sur ce
 travail ensemble, mais sans avoir le même effet. Le pro-
 cédé de la peinture sur feuille d'or est très différent de la
 peinture sur un plan de couleur. On peut se comparer comme on le
 voit sur de nombreuses icônes de cette époque.

3^e La carnation

Les parties les plus importantes de l'icône sont le visage et les
 mains.

Le visage donne à l'icône son sens théologique. Par défaut

*Christ sur le trône avec des saints.
 Icône russe, fin XVII^e siècle
 Collection privée*

quent de précision¹. Il faut donc se référer à des œuvres plus récentes, principalement de Schneider et P. Feodoroff, ces dernières œuvres s'inscrivent dans les années passées du XVIII^e et du XIX^e siècle et témoignent de la continuité de la technique, à travers les siècles. Le travail de Feodoroff, le plus récent, est appliqué en russe « vokhrene »², c'est-à-dire travail avec des ocres. On distingue quatre procédés :

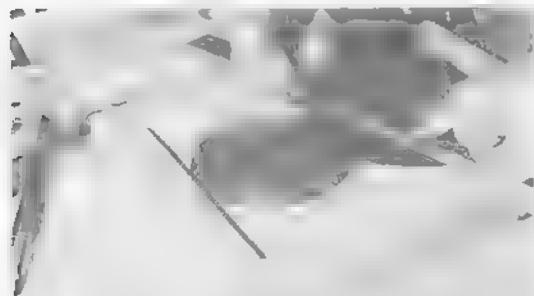
f) « Plav' » (éclaircissement par « couleurs fondues »)

1) d'abord on prépare trois mélanges de couleurs qui vont servir à éclaircir la carnation :

— ocre jaune, et ocre rouge

— à ajouter à la première de l'ocre jaune et un peu de blanc

— à ajouter à la deuxième du blanc



Pour obtenir une plus grande blancheur du corps, on peut faire ces deux mélanges intermédiaires. Pour obtenir la transparence et la douceur atmosphériques des figures, on étale à l'aide d'une brosse propre, la couleur de la face et du cou des mêmes mélanges. Avec la première couleur on s'occupe d'abord de couvrir complètement la partie concernée, on ajoute avec le pinceau des touches verticales fines. À la couleur intermédiaire, on se consacre le jour suivant. Dans ce cas, on doit bien mélanger minutieusement les couleurs avant de verser la couleur. La surface expédient se soigne tout d'abord, et cela à l'aide d'un pinceau mouillé, sur place, et le pinceau doit être constamment partant. Ensuite, on s'occupe de l'ensemble, plus clair, toujours en réduisant la surface.

¹ voir d'ailleurs la technique chrétienne op. cit. p. 60.
² voir Schneider et Pierre FEODOROFF *Tekhnika ikonosopi* (Technique de la peinture d'icône) éd. Obizestvo ikona, Paris, 1946.

Ce procédé est difficile à manier car l'apprenti ne possède ni grande expérience et une certaine rapidité mais l'aboutit de bons résultats. C'est d'ailleurs la technique des grands maîtres.

2) • *Otharka* • (éclaircissement par hachures)

Avec les milieux culturels que pour le premier procédé nous avons utilisés, les résultats sont presque les mêmes. Suivant le modèle de l'anneau, on trouve les cristallites vers le milieu de la lamelle et vers l'anneau, avec un minimum d'intensité de l'anneau. Dans les parties périphériques on peut d'ailleurs observer des cristallites et on trouve une zone cristalline bien dégradée qui se forme en allant vers les zones d'ombre.

Ons simplifie ce processus d'une manière aussi de bons résultats

3) • *Prinplexk* • (éclaircissement en diluant)

En plus des couleurs de marque on prépare une cerne qui sert de cerné au treillage. Le ton plus clair est passé sur toute la surface et on commence à éclairer en ajoutant progressivement des tons. Avec une éponge on s'efforce, pour l'aspect, de faire passer les parties sombres. Pour éviter des lignes, faut étaler en non jusqu'à la bordure de cerné. Ensuite on assie le tout bien et on recommence l'opération avec la couleur la plus claire, toujours en diminuant la partie à éclairer.

Ce procédé est aussi très cat mais il donne de bons résultats.

4) Procédé combine

A chaque étape, on applique le deuxième et le troisième procédé en les croisant. D'abord, on étale la couleur pas claire en limitant son intensité avec le blanc. Après un bon séchage, on corrige les défauts par des hautes couleurs comme pour le deuxième procédé. Ensuite, on prend le deuxième ton en plaçant les deux procédés comme pour la première étape. Pour mixer les deux défauts pour rendre plus subtils, on peut couvrir toute la couleur bleue après séchage avec une couche de blanc et mixer les couleurs. Les couleurs se croisent en se soulevant par leur brillant et c'est aussi le ton qu'elles auront sous le vernis.

Dans les quatre procédés mentionnés, les trois cités ne saffrontent pas pour obtenir un bon degré d'adhérence. Le dernier dépend des capacités du peintre.

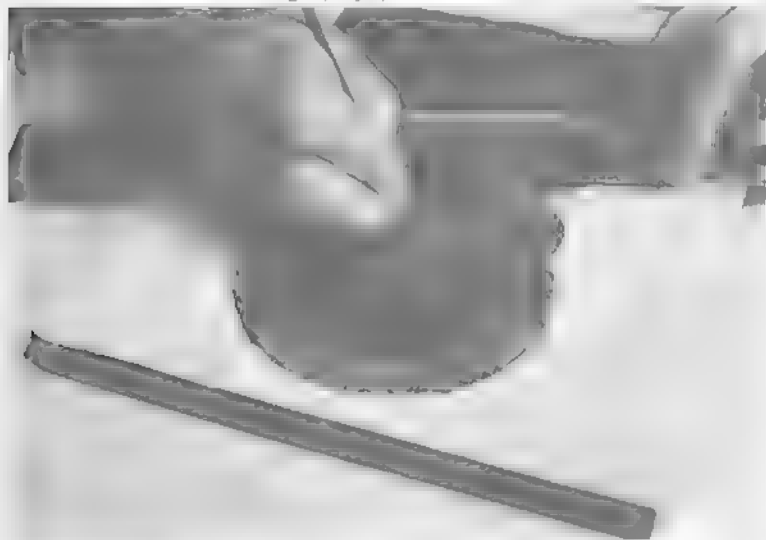
Certes, les icônes montrent d'ordinaire les robes, les lettres et salementation pour bien rectifier, ne peut couvrir ces parties. Une légère exclamation rouge, après la première et peut-être sera couverte par la déesse couleur. Mais cet effet doit être discret, car il ne contredit pas la tradition, car, comme nous l'avons vu, la robe, par exemple, est très transparente. C'est la raison pour laquelle dans beaucoup d'icônes, le rouge fait défaut.

Pour la forme des cheveux et de la barbe, faut suivre strictement le modèle car ce sont des formes distinctives propres à chaque personnage. Ainsi la barbe du Sauveur et celle de Jean Baptiste n'ont pas de mèches. Celle de saint Basile est longue, pointue et très lissée. La couleur des cheveux peut être brune, rousse, grise ou blonde. Le dessin des mèches est fait d'un ton plus foncé que la carnation pour les bords de la mèche on trace des lignes plus claires bien séparées. On porte ces effets de lumière en traçant chaque fois les traits très sombres de chaque mèche.

Finion de la carnation

On est toujours surpris de voir quel changement apporte au visage la finion par les couleurs lumineuses et le soulagement des contours. L'icône comme ce vivant. C'est bien expliqué dans le trait d'Alfred Trepoignant qui désignent ces heures de l'icône, légèrement éclairée par l'arrière. Il est pourtant difficile de se poser aux bons endroits. Aussi faut-il bien étudier ce point sur les icônes anciennes.

En suite on retracer le dessin de la carnation avec une couleur foncée (excluse) et les contours reçoivent un trait de la couleur des cheveux puis quelques hachures de noir. Les yeux reçoivent un trait fin sur blanc est couvert d'une mince couche de terre claire et de gris (« refait »).



Ordinairement de forme ovale. L'iris est de couleur marron pas
surtout autour de la pupille qui est toujours noire et souvent
égale à la pupille. Les lèvres généralement petites et
étroites. Les narines à leur trait mince et les adaux peuvent recevoir
une légère teinte rouge.

4^o Finition de l'icône

Pour être élu, son rival a eu tout près de quatre fois les voix écrites des électeurs, retranchées les voix protestataires et les voix blanches. Puis, lors du scrutin, il a obtenu un million avec une cession honteuse de sa couronne de peuplier à terre et s'est enfoncé dans la terre avec une telle violence que les fûts de chêne assés se sont défoncés à l'éclat. A Pökeny, les fûts de chêne

[illegible]

Souvent, on trouve des figures de saints et même des scènes de leur vie au sur de ces portes peintes. Mais ce travail exhumant le culte et de l'habileté

Cela se traduit les contours des figures et a priori une option. C'est tout le jeu de la couleur, qui n'est ni fixe ni sans option, forcé, en or (en «assist» ou «inocopy»), selon les goûts du peintre, comme il en va pour la couleur du fond.

5° Les inscriptions

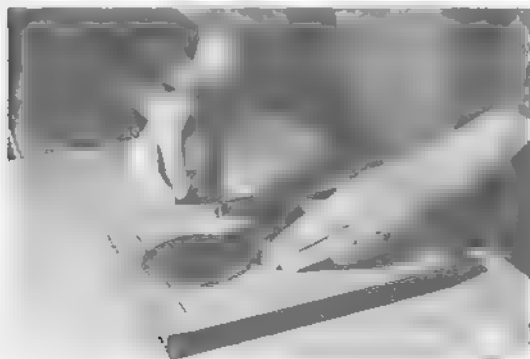
Avec le développement d'Internet, les nouvelles technologies et les nouvelles formes de médiation, les pratiques de lecture et d'écriture ont profondément changé. Les pratiques de lecture et d'écriture sont aujourd'hui devenues des pratiques numériques. Les pratiques de lecture et d'écriture sont aujourd'hui devenues des pratiques numériques. Les pratiques de lecture et d'écriture sont aujourd'hui devenues des pratiques numériques.

33. *Vierge de Vladimir.*
Russie, début XIX^e siècle
(Coll. privée).



Donner cette harmonie typique faite de profondeur et de lumière et leur conserver la fraîcheur des couleurs pendant des siècles.

Pour cela présente aussi des détails. Il est long à sécher, il retient les poussières, le sale des verges et forme ainsi sur les tables incrustées une couche fine et qui souvent même est ampe et coureuse. Aussi croyait-on jusqu'au début du 19^{ème} siècle que les icônes avaient un vernis très foncé. Les premières restaurations soignées firent apparaître la véritable essence de couleurs vives et lumineuse du Moyen Age. En outre, les couches épaisses collées à la réparation artisane sont sources d'incidents et d'engorgements au temps d'usage. Des couches très collantes et se décolorent et même de fragments de peinture se détachent. Si le vernis qui est bien fait, ces inconvénients peuvent être évités.



L'ouï se prépare de la façon suivante: on chauffe dans un récipient une huile de 1m de bonne qualité. Au moment où elle commence à déborder de la tunique à une température de 285 on retire du feu et on ajoute et remuant avec une baguette les poudres qui servent de secret. La proportion est la suivante:

Acétate de cobalt 3 % (3 g/litre)

Céruse ou litharge 7-8 %

Une fois l'huile refroidie on la filtre puis on y verse dans une bouteille claire. Pour la dessécher on expose à l'air libre ou au soleil. La bouteille doit être bien fermée. On peut ajouter quelques cristaux de jamar dissous dans l'essence de térébenthine. En fait on expose l'huile pendant quarante jours au soleil pour obtenir ce vernis.

Difficile la préparation de l'ouï ne réussit pas toujours. Il est difficile de se procurer les poudres de secret en petites quantités. C'est pourquoi il faut souvent se procurer des vernis à tableaux du commerce. Le vernis dore pour vitrifier les tableaux. Mais

ces vernis forment une pellicule à la surface et ne pénètrent pas en profondeur. De plus, avant l'utilisation, il faut les éliminer avec de la térébenthine purifiée.

Le vernissage proprement dit s'opère de la façon suivante : après avoir soigneusement enlevé toute poussière de l'icône, on verse un peu de vernis à la surface et on l'étale avec le doigt ou un pinceau doux. La couche doit être assez épaisse. L'icône doit rester à l'horizontale. Pour la protéger contre les poussières de l'air, on la couvre avec une boîte. Au bout de vingt minutes, on égale la couche d'un avec le pinceau de la main car elle est absorbée irrégulièrement. Vingt minutes après, l'icône commence à se dessécher, on enlève alors les surplus avec la main. Puis on laisse sécher l'icône dans la boîte pendant un jour et demi. Il faudra refaire la couche une ou deux fois mais chaque couche doit être mince. À la fin du travail, la couche doit être régulière, légèrement brillante, comme ce qu'on obtient sous la cire.

Quand l'icône est complètement sèche, il faut parfois que quelques semaines on peut la couvrir d'une légère couche de gomme laque ou de vernis à l'huile. Ainsi, la poussière ne s'attachera pas à la surface.

L'icône est alors prête. Toute la description précédente ne peut cependant transmettre l'expérience faite par des générations d'icônographes. Pour accomplir l'icône, il faudra donc le contact avec un icônographe expérimenté. Par ailleurs, aucune autre technique, peinture à l'huile ou aquarelle, ne donne les possibilités d'expression de la détrempe à l'œuf qui seule répond aux exigences d'une esthétique propre au monde spirituel de l'icône.

Bref résumé des étapes de la peinture

1) Les premières couches de peinture

recouvrir d'une couche régulière de jaune d'œuf toute la surface à peindre,

préparer les couleurs : les peindre en ajoutant de l'eau jusqu'à ce qu'on obtienne une pâte homogène,

— diluer la couleur avec l'émulsion de jaune d'œuf,

couvrir les différentes parties selon les couleurs du modèle ne faisant ni ombre, ni contre-ton. La couche doit être régulière et uniforme (éviter les dépôts et les vides), les mélanger (jaune, rouge et un peu de noir),

laisser sécher puis mettre une mince couche de jaune d'œuf sur chaque partie séparément,

refaire les différentes couches de couleurs jusqu'à ce qu'on obtienne une surface uniforme.

2) Retravailler avec un pinceau fin le dessin dont les lignes principales vont apparaître sous la couche de peinture. On ajoute du noir, du rouge, bleu, etc. aux couleurs des différentes parties (ton local).

- 3) *Fondateur* : mélanger le ton local avec des couleurs plus claires et d'un peu de blanc,
appliquer sur la partie à éclaircir, laisser rapidement sécher le jaune d'œuf dilué avec de l'eau (1/1) en faisant des dégradés,
— laisser sécher et passer une couche de jaune d'œuf,
— répéter cette opération 2 à 4 fois,
pour le contour : mélanger le jaune et l'ocre rouge en diminuant chaque fois la proportion d'ocre rouge,
pour le dernier éclaircissement, ajouter un peu de blanc,
aux autres les plus claires ajouter des hachures de couleurs très claires,
pour les cheveux ajouter à la dernière un peu de vert,
— mettre la couleur du fond de l'icône

4) *Finition*

- tracer les hachures d'or,
- retracer les contours, les plis,
- accentuer les lumières avec du blanc cassé,
- tracer avec de l'ocre rouge et noir les auréoles, mettre les inscriptions

5) *Vernissage*

- étaler l'oliva avec un doigt,
à l'huile d'olive pour repasser légèrement les parties
pendant deux à trois heures,
- après séchage complet (2 à 4 jours) passer une à trois couches de vernis au tampon

ALPHABET GREC

α Αα	1	A	π Π	80	P
β Β	2	V	ρ Ρ	90	
γ Γ	3	G	σ Σ	100	R
δ Δ	4	D	ς Σς	200	S
ε Εε	5	E	τ Τ	300	T
ς	6		υ Υυ	400	Y
ζ Ζ	7	Z	φ Φ	500	F
η Η	8	I	χ Χ	600	KH
θ Θθ	9	TH	ψ Ψ	700	PS
ι Ι	10	I	ω Ωω	800	Ω
κ Κ	20	K	Α	900	
λ Λ	30	L	Β	1000	
μ Μμ	40	M	Γ	2000	
ν Ν	50	N	Δ	11	
ξ Ξξ	60	X	Ε	12	
ο Ο	70	O	Ι	13	

DIPHTONGUES ET GROUPES

NS INHANT GUE	ΕΥ CY	ΕΥ ΕΡ	ΝΥΙ - Ι
ει ΕΙ - I	αυ ΑΥ	ΑΥ ΑΡ	μπ ΜΠ - B MB
αι ΑΙ - E	ου ΟΥ - OU		ντ ΝΤ - D-ND
οι ΟΙ - I	ηυ ΗΥ - IV-IF		

CONTRACTIONS

αβ - ΑΒ	γ - Γ	δ - Δ	ου - ΟΥ
αγ - ΑΓ	η - Η	π - Π	
αδ - ΑΔ	θ - Θ	ς - Σ	
αυ - ΑΥ	ζ - Ζ	τ - Τ	

INSCRIPTIONS USUELLES DE L'ICONOGRAPHIE GRECQUE

ΙΧ ΧΣ	JESUS CHRIST	Η ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ	LA HOSPITALITÉ
Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ	LE PANTOKRATOR	ΤΩ ΑΒΡΑΑΜ	ABRAHAM
ΜΗΡ ΘΥ	MÈRE DE DIEU	Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ	L'ANNONCEATION
Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ	LA PLAT, TERA	ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ	DE LA MÈRE DE DIEU
ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ	(PLUS VASTE QUE LES CIEUX)	Η ΧΡΙΣΤΟΥ ΓΕΝΗΣΙΣ	LA NAISSANCE DU CHRIST
Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ	LA DOCTRINA	Η ΥΠΑΝΑΝΤΗ	LA PRÉSENTATION
Η ΓΑΛΚΟΦΙΛΟΥΣΑ	(ELLE NOUS ENSEIGNE)	Η ΒΑΠΤΙΣΙΣ	LE BAPTÊME
Ο ΙΩ	LA VIERGE	Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ	LA TRANSFIGURATION
ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ	SAINT JEAN,	Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ	LES RAMEAUX
Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ	LE PROPHÈTE	Ο ΜΥΣΤΗΡΙΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ	LA MISTÈRE CENE
ΕΞΑΠΤΕΡΥΓΑ ΣΕΡΑΦΕΙΜ	LE SÉRAPHIN	Η ΣΑΥΡΩΣΙΣ	LA SALUTATION
ΧΕΡΥΒΙΜ	A SIX AILES	Η ΕΙΣ ΤΗΝ ΚΑΘΟΔΟΝ	LA DESCENTE AUX ENFERMS
ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ - ΑΡ	CHERUBIN	Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ	LA RESURRECTION
ΑΓΓΕΛΟΣ	ARCHANGE	Η ΑΝΑΛΥΣΙΣ	LA CÉLÉSTION
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ	ANGE	Η ΠΕΝΤΕΚΟΣΤΗ	LA PENTECÔTE
ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ	APÔTRE	Η ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ	LE DIMANCHÉ DES THOMAS
	ÉVANGÉLISTE	Ο ΓΕΝΕΣΙΟΝΤΗΣ ΘΕΟΥ	LA NAISSANCE DE LA MÈRE DE DIEU
		Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΥ	LA DORMITION DE LA MÈRE DE DIEU

MODELES D'ECRITURE

Αρχὴ τοῦ εὐαγγελίου τοῦ	αρχὴ τοῦ εὐαγγελίου τοῦ	IX ^{ème} s
οὔσιας γεγενημένη	ὁ ὑΰας γεγενημένος	X ^{ème} s
δια χειρὸς ἀκτῆς	δια χειρὸς ἀκτῆς	XI ^{ème} s
ἐγὼ ἰμὶ ἡ ἀνάστασις	ἐγὼ εἰμὶ ἡ ἀνάστασις	XVI ^{ème} s

ALPHABET SLAVON

А а	1	A	Н н	60	N	Ъ ъ	SGNE dur
Б б		B	Ѡ ѡ Ѱ	800	O	Ы ы	Y E JI
В в	2	✓	Ѳ ѳ	70	II	Ь ь	SGNE MDUX
Г г	3	G	П п	80	P	Ѣ ѥ	IE
Д д	4	D	Р р	100	R	Ю ю	OU
Е е	5	£	С с	200	S	Ѡ ѡ	IA
Ж ж		ŽH	Т т	300	T	А а	IA
З з	6	Ž	Ѡ ѡ Ѱ	400	OV	Ѣ ѥ	OT
И и	7	Ž	Ѳ ѳ	500	F	Ѣ ѥ	9 TH
Н н	8	I	Х х	600	Kh	Ѣ ѥ	700 PS
О о	10		Ц ц	900	TS	Ѣ ѥ	60 KS
К к	20	K	Ч ч	90	T L	Ѣ ѥ	400 J
Л л	30	L	Ш ш		CH		
М м	40	M	Ѣ ѥ		CHCH		

ABBREVIATIONS USUELLES

АҢГЕЛЪ	АНГЕЛЪ	ANGEL	МРҢУ	СГРЕС МНТ Г Θ:Θ	MERE DE DIEU
АҢГЕЛЪ	АҢГЕЛЪ	ANGELUS	МҢКЪ	МҢЧНИКЪ	MARCK
АҢ / АҢЛЪ	АҢГЕЛЪ	ANGEL	ОҢЪ	ТҢЧ	PRCL
БҢЖНЫ	БЛАЖЕННЫЙ	BLESSED	ПРҢКЪ	ПРҢВДИНИКЪ	JUSTICE
БҢЪ	БҢЪ	BEN	ПРҢЧА	ПРҢЧА	PRCL KNE
БҢА	БҢГОРДИНА	MERE DE DIEU	ПРҢБНЫ	ПРҢОДОБНЫ	PRCL KNE
БҢТВО	БҢЖВО	DIEU	ПРҢКЪ	ПРҢКЪ	PRONETE
ВҢЦА	ВЛАДЫЦА	JOYCE	ПРҢТАА	ПРҢВАТАА	TRES ANTE
ВҢЪ	ВЪЛИКИ	GRAN	СҢЪ	СВАҢЫ	ANT
ВМЧКЪ	ВМЧНИКЪ	GRAN MARTYR	СҢЪ	СВАҢИТЪ	EUEU
ВОСКРҢНЕ	ВОСКРҢСЕН	RESURRECTION	СҢЪ	СҢЪ	DEUEU
ГҢЪ	ГОСПОДЬ	GRAN	ТРҢА	ТРОИЦА	TRINITE
ДҢЪ	ДҢЪ	GRAN	ЧҢД	ЧҢДТВОРЦЪ	THAMAT RGE
ЕҢПЪ	ЕҢИКОПЪ	EVANGEL	ХҢ	ХҢ	HP T
ІҢ / ІҢСЪ	ІҢЪ	IESU	ЦҢ	ЦҢ	KO



MODELLS D'ECRITURE

МОНГОУНГИ СЕРАФИМЪ

NDYGR002D.xls ems.s

549 **ΛΑΛΗ ΠΡΟΡΟΚΕ**

NOVEMBER 2005

ВЪНЕШНАТА СЪБРАЗНОСТ

PSA, JF ER X y dme s

ПОКАЙТЕСЯ ПРИМЯТЕСЯ

R0V8 JV 1408

ОЛЕГ ПЕТРОВ

Moscow, XVI June 1953

POKREĆE NIKŠANJE ČEŠKE

É D L E D E
STEGANON XVI ème s

THE BIBLE

ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΧΥΜΙ ΑΝΤΕΣ

[illegible]

DEBUT X'X émile S

La palette des anciens iconographes

La recherche du coloris des icônes et des fresques, comme la qualité de leurs pigments, soulève la question suivante : d'où viennent ces couleurs, et comment étaient-elles fabriquées ? Dans les manuels des iconographes, surtout après le XVI^e siècle, les indications sont nombreuses et les recettes de fabrication donnent beaucoup de détails, mais leur terminologie est souvent incertaine, c'est pour cela que les œuvres volumineuses des spécialistes du XIX^e siècle ne sont pas exemptes de contradictions et laissent ouverte bien des interrogations. Ainsi, pour déterminer la nature exacte des pigments indiqués comme dans n'importe quel autre manuscrit, il ne faut pas seulement bien connaître la littérature iconographique du Moyen Âge, mais la compléter par les analyses dans les laboratoires de restauration. Une étude récente réunit ces deux aspects de la recherche dans ce domaine¹.

Cette source littéraire est constituée de trois manuels importants du XVI^e et du XVII^e siècle. D'abord du XVI^e siècle, le premier est le Novgorod compte des heures d'Appollon, le « patimnik » manuel pour le peintre des personnages, le premier contient les descriptions des saints dans l'icône du calendrier, avec indications des couleurs pour les vêtements et les accessoires. Moins récemment, le Liber de presvetennoï ieromonahy sovetnikov de l'ordre des Lezhninsk, le deuxième des règlements iconographiques et troisième de la technique et de la fabrication des couleurs.

Le deuxième document est le manuel du XVII^e siècle de la province de Kostroma (Pskov, villages de Vologda, iconographes de la Russie) et date du XVIII^e siècle.

1. L. V. KOUZNETSOVA, « O pigmentakh drevnerusskoi tempernoi živopisi » (Sur les pigments de la peinture russe de tempera de l'ancienne Russie), Voprosy restavratsii (Questions de restauration), Académie des arts, Moscou, 1978, pp. 63-83.

Ces manuels illustrent toute l'influence de la peinture byzantine qui quitta le territoire russe au début du XII^e siècle, comme le montrent les icônes de Théophraste du XV^e siècle avec l'Église. À cette époque, les icônes byzantines sont déjà connues et se vendent encore à Moscou. À la fin du XV^e siècle, la fabrication des pigments, cette expertise transmise, est à la base non seulement du manuel de Denis de Farni mais, en Occident, des traités de peinture de la Renaissance.

Ce savoir technique de l'activité artisanale qui continuait à être transmis est donc ce qui a permis à l'Occident de retrouver ces savoirs et pratiques dans une certaine mesure. Les artisans de l'Occident, dans les différents pays, ont eu une production de pigments qui par les voies commerciales ont trouvé une clientèle dans les centres de culture.

Blanc

Psammothion, « belia »² : blanc de plomb

Ce pigment est un des plus utilisés en iconographie, soit pour les éclaircissements, mélangés avec d'autres pigments, soit à l'état pur, dans les « proboloi » les derniers hauts de la figure sur les vêtements et les orphèes. Sa fabrication était de la décade par Théophraste. On posait les lamelles de plomb dans un pot avec du vinaigre. L'oxydation prenait environ quatre semaines dans un environnement chaud. On retirait alors les restes de plomb on lavait l'oxyde puis on le réduisait en poudre fine. Il s'agit donc principalement selon les manuels de blanc de plomb, dont la formule est $2\text{PbCO}_3 \times \text{Pb(OH)}_2$ et le nom technique « carbonat de plomb ».

Ce pigment était utilisé aussi dans la peinture en Occident et cela jusqu'au XVIII^e siècle. En Russie, on produisait ce blanc surtout dans les régions de Kachin et de Léninsk, mais on importait aussi de l'Allemagne par le port d'Arkhangelsk.

Ocre

Ochru, « ochra » : ocre

Les ocres sont largement utilisés en iconographie. On les trouve en vertes et jaunes, parfois violets. Le corps des icônes est peint avec un « ochra » puis pour les vêtements, les figures et les fonds, on utilise des ocres plus riches et plus variés. On trouve des ocres de couleur bon marché. On mentionne aussi l'ocre à la-

34. *Le buisson ardent*
Représentation dogmatique de
la Vierge. Russie, début XIX^e siècle
(Coll. privée).

² Il s'agit ici surtout du traité intitulé *Les pierres* (selon L. V. Kouznetzova).

³ Le premier terme en italique est le terme grec donné par Théophraste. Les suivants en grec, en latin et en russe sont le ou les termes russes correspondants.



mande, un peu plus claire et l'ocre grecque légèrement rouge, très coûteuse.

L'ocre naturelle est un segment dans lequel entre, comme colorant, pour l'ocre jaune le minéral limonite — $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{n H}_2\text{O}$ pour l'ocre rouge le minéral goéthite — Fe_2O_3 . En Grèce on importait des ocre de Cappadoce. Théophraste décrit la technique de transformation de l'ocre jaune en ocre rouge : on le chauffait dans des pots neufs usés à ce que le produit prenne un ton rouge. Le processus chimique est clair : l'oxyde hydraté de fer — $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{n H}_2\text{O}$ — se transforme en oxyde de fer — Fe_2O_3 . Mais la qualité de l'ocre artificielle est inférieure et elle est moins lumineuse.

Dans l'Antiquité l'ocre rouge est appelé *maia*. Le plus célèbre fabricant de couleurs de l'époque était l'artiste syrien Apollonios d'Aténion. L'intensité de la couleur dépend de la teneur en oxyde de fer : normale ment elle s'élève à 20 % mais peut atteindre 80 %.

Un autre nom pour l'ocre rouge est *sinopis* : c'était l'ocre rouge qui parvenait de Cappadoce en Grèce par la voie sinopite au bord de la Mer Noire.

Jaune

Arrenikon — želt, blage, b blagil, shizga — kron — jaune de plomb, jaune de chrome

Les indications concernant la peinture des saints ne mentionnent que rarement le jaune. Les raisons nous s'en expliquent car le jaune n'est pas absent de la palette des iconographes. Dans ces listes les couleurs sont nommées trois jaunes qui dérivent de l'oxyde de plomb — želt, blage, b blagil — l'autre — la origine végétale — shizga. Pour sa fabrication on utilise le fruit noir du cerisier — genre de rhamnées — qui fournit une matière colorante jaune. Depuis le XV^e siècle on connaît aussi le kron — notre couleur moderne — jaune de chrome. Théophraste mentionne la couleur jaune *arrenikon* : elle se trouvait sous forme de cristaux brillants dans les mines d'or d'argent et de cuivre de Cappadoce et de Mysie. Les analyses ont déterminé qu'il s'agit du sulfate naturel d'arsenic — As_2S_3 .

Rouge

Kinnabaris — « kinovar » — cinabre, vermillon

Ce pigment était déjà connu au troisième millénaire par les tribus de la culture de Mukop — sud de la Russie. Dans l'Antiquité les Grecs l'importaient du Caucase et de l'Asie Mineure, de la Géorgie. Le pigment de ces régions le *vermillon* est le cinabre. Il était célèbre par sa palette. On le trouvait sous

terme de «*taux rhomboïdiques*» dans les couches de terre de couleur rouge vif. Pour l'obtenir, s'agit de réduire en poudre fine les cristaux et les éclats de pyrite que l'on entasse au carreau de sa file de terre rouge. En Russie, on vérifie la qualité provenir de la région de Nikitov.

Les années du XVIII^e siècle décrivent aussi un procédé chimique pour la production du vermillon : le mélange d'un marcure avec du sulfate dans la proportion de 1/2. Ce pigment était largement utilisé pour la peinture d'icônes à bas prix. On le trouve souvent dans les fresques de couleurs et même pour remplacer les icônes.

• Soumk • «*rouge vif*»

Il est d'un rouge vif, absent la sales descriptions des saints apparaît dans toutes les œuvres des icônes. Sa fabrication était assez simple : on chauffait le blanc le plus pur jusqu'à ce qu'il prenne une couleur rouge et orange. Pour remplacer ce pigment, les manuels recommandent un mélange de vermillon et de craie. Soumk est utilisé dans les icônes mésoicéphales pour accélérer le séchage des icônes. Sa formule est $PbO + 2H_2O + 2H_2S$ et son utilisation est la suivante et nous l'avons. Son prix modeste en permettant une large utilisation.

• Bakan • «*carmin*»

Au Moyen Âge, on connaissait plusieurs sortes de carmin : le carmin allemand, le carmin vert, le carmin rouge. Le dernier est le meilleur, mais cher. Comme on en avait grand besoin, les manuels conseillaient de le remplacer par un mélange de vermillon et d'ocre. Plus tard, le vermillon carmin était fabriqué en Amérique centrale en faisant bouillir des cochenilles dans un séricide : on obtenait une fine poudre d'un rouge magnifique. En Russie, on utilise les insectes en ligne, appelés «*tcherlen*», attrapés en juin-juillet. D'où le nom de ce pigment : «*tchervilen*». Un autre procédé consistait à utiliser le bois tropical et précieux «*serial*», importé du Brésil par le port Arkhangelsk. Sous l'action d'acides, l'extractif incolore de ce bois prend une couleur rouge-carmin.

• Tcherlen • «*carmin foncé*»

D'origine minérale, ce pigment recevait son nom du carmin extraits des cochenilles minérales spongieuses du Brésil. On le produisait surtout dans l'est de la Russie. L'extractif incolore de ce bois prend une couleur rouge-carmin.

Vert

• Praselen' • «*vert pâle*»

Les nombreuses mentions des manuels montrent l'importance de cette couleur pour les icônes. On l'utilisait pour peindre l'église, les montures et les fonds qui ne demandaient pas une grande luminosité. Le pigment de praselen était un mélange de

différents aunes et hêtres. Pour obtenir le tan, on se servait aussi des terres vertes de la catégorie du vert de Bohême et du vert de Verone. Ces terres sont principalement constituées par la glaucoïte — un minéral dont l'intensité de couleur dépend de la proportion de silicate traversant le fer. On le trouve dans des terres argileuses.

loc. « Yar'-medianka » , vert-de-gris[illegible]

Chrysokolla, «selen» vergi mupetol

Cette couleur est souvent due pour être attribuée à la trace du preséle mais elle est pas lumineuse. Comme elle est chère, on remplace par un mélange de vert et gris avec un peu de bleu. Conna de par The phrase sous le nom de *berggrün* (vert berginal) se fabrique en redonnant en poudre un minerai cristallin de couleur vert clair à la machine et en la pulvérisant par des lavages. Il est constitué par le carbonate hydraté naturel de cuivre $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu(OH)}_2$ et s'appelle *berggrün* « allemand » *bergrün*.

Bleu

Kyranos, = *Λαγός**, *outramer*

Meubles et manuels indiquent la vénération faite pour les vêtements et les images sacrés, aux évêques sacrés, et supposent l'usage d'un tonnelet sacré et d'un vêtement sacré et d'un vêtement sacré et d'un vêtement sacré. Cependant, quelques vestes, par exemple, comme des vestes *Saints Pierre et Paul* du XI^e siècle, et le *Saint Paul* d'André Koublev.

En Grèce, on connaissait trois sortes de bois. Ceux de l'Europe étaient considérés comme les meilleurs pour la construction. Les ceux d'Égypte étaient réservés pour la construction de la Mer Intérieure. Les ceux de l'Asie étaient réservés pour la construction de la Mer Intérieure. Les ceux de l'Asie étaient réservés pour la construction de la Mer Intérieure.

Le bleu de lapis lazuli venait de la région du Badakhstan, en Iran, où se trouvent d'importants gisements de lazurite. Pour obtenir un pigment pur, on réduisait le lapis lazuli en poudre puis on le lavait dans un mélange de creosote et huile en ajoutant du carbonate de potasse : ce mélange retenait les impuretés. La formule approximative du lapis lazuli est $\text{Na}_2\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_7\text{S}_2\text{F}_2$. On l'a réussi à produire artificiellement 150 ans après, grâce principalement au lapis azuli. Au XVIII^e siècle, le nom de « lapis » sert aussi pour le bleu de Berlin.

Pour obtenir une couleur plus vive, les musulmans ajoutaient aussi le jus de la racine d'indigo à base de lazurite, du sulfate de cuivre.

En Chine, on mélange volontiers l'indigo avec du noir de fumée ou du gris foncé de « tch'ien » puis la teinte avec le bleu de cuivre.

• **Kroulik** = « sin » : *bleu indigo*

Ce pigment est indigène dans les Indes à partir du XV^e siècle. Son prix modeste le fait préférer aux autres pigments. On croit que pour le faire, il n'est autre que l'indigo rapporté des Indes. Mais ce n'est en fait qu'une plante qui pousse en Inde, au Japon, en Russie, en Chine, en Australie, en Europe. On l'exsècle une plante et l'exsècle aussi en Allemagne et en Grèce, qui a depuis l'Antiquité le nom de « kroulik » ou « krouli » d'où le nom « kroulik » comme aujourd'hui sous le nom de « indigo » en français. Elle contient de l'indigo. Le pigment était fabriqué en faisant bouillir les plantes dans le lait ou dans une eau acide.

• **Goloubetz** = *bleu clair*

Comme ce pigment est assez cher, les maîtres conseillent de le remplacer par des mélanges d'autres bleus avec du blanc. Sa nature exacte est encore incertaine. Certains pensent au lapis lazuli car d'autres « azur » ont une note bleue d'autres encore à l'azurite qui on trouve mêlée à la malachite bien connue des anciens iconographes.

Noir

• **Tchernila** = *noir d'ivoire, noir de vigne*

On se servait d'un noir obtenu par la combustion d'os de bœuf ou de sanglier pour le gris foncé. Le « tch'ien » est un noir obtenu avec du charbon de bois, noir d'ivoire, produit à partir d'os. Il est employé pour peindre les grottes, l'architecture des fenêtres, les inscriptions et dans les mélanges.

Couleurs composées

• **Sankir** = *carmin*

C'est l'ocre pour les visages et les parties visibles du corps. Ce pigment principal est l'ocre jaune mélangée avec du noir ou du blanc parfois du vert. À partir de cette couleur sont

préparés de deux ou trois tons pour des colorissements. La composition de ce mélange est indiquée dans tous les manuels, mais elle varie selon les époques et les auteurs. Ainsi, on observe sur les icônes de l'époque pré-mongole XI^e au XI^e siècle une carnation d'un rouge foncé qui donne aux visages une douce mélancolie. Au temps de Ryabiev, la carnation est claire et chaude reflétant une joie transfigurée. Dans les icônes du maître Denys (XIII^e siècle), Mikhaïl (début du XVI^e siècle), la carnation devient encore plus chaude et foncée et, pour la dernière époque (jusqu'au XVIII^e siècle), elle est soufrée avec des lumières sales. « *Sankir* » et blanc servent aussi pour la peinture des vêtements et des cheveux blancs.

• **Bagor** » = *brun-rouge*

C'est une couleur d'un ton plus rouge que le « *sankir* » et elle est un mélange de noir avec du vermillon ou carmin. Elle est souvent indiquée pour le vêtement de la Vierge.

• **Reft** » = *gris foncé*

Dans la composition de cette couleur entrent le noir, le blanc, le bleu, le vermillon et aussi un peu d'ocre. Selon son usage, selon les indications des manuels, elle est utilisée pour les arches, les faces des nuages et, dans la peinture murale, pour le fond, comme nous l'avons indiqué.

• **Ditch** » = *brun gris*

C'est la couleur la moins déterminée. Selon les manuels, elle est un mélange de carmin, de bleu, de blanc ou d'ocre, de bleu et de vermillon. On obtient ainsi un ton étrange, ou « sauvage », comme on l'appelle. On l'utilise souvent pour les vêtements des moines, symbole de l'ascèse.

• **Eksedra** » = *noir-rouge*

C'est un mélange de noir et de carmin qui est utilisé pour les dessins dans la carnation et pour les inscriptions.

*

Cette liste des couleurs montre que la palette des iconographes était riche et demandait beaucoup de connaissance, mais son utilisation n'était pas une partie exacte de la science architecturale. Les couleurs n'étaient pas chargées des propriétés de corps, des temps de pigments purs, on obtenait des couleurs par des mélanges et, malgré des variantes, on savait toujours déterminer, car les rois, vassaux, évêques et autres fonctionnaires, également ces couleurs pures. Pour produire ces couleurs, les maîtres employaient une technique soignée et transmettaient un savoir et une expérience de génération en génération, ce qui, chimiquement, les analyses, les capables de préciser la nuance de leur composition.

La technique et le style des anciens iconographes

Toute la technique de la peinture est encore celle des manuels russes du XIX^e siècle qui contiennent l'ordonne byzantin. Il faut cependant supposer la possibilité d'autres pratiques car les anciennes icônes montrent des variantes non indiquées dans les manuels.

Aussi, malgré les éléments communs, fait-il à s'ingérer la technique grecque et la technique russe. Chacune manifeste aux différentes époques l'effort des maîtres pour trouver des principes qui correspondent mieux à la représentation de leur monde. L'effort et le développement des possibilités de la technique traditionnelle, différentes styles et variantes ne sont-ils que la mise à l'épreuve de la vision intérieure d'une époque et de son interprétation de ce cas, à la fois, la relation entre la substance et la technique de la peinture. Mais ces questions ne sont pas encore assez étudiées pour donner des réponses précises. Il faut donc se contenter de quelques indications.

La technique grecque

Quand la peinture byzantine, après la période iconoclaste, abandonne la technique à l'éclectisme, elle adopte les techniques d'usage de la riche expérience de la peinture grecque antique. Cela est évident dans la technique d'huile car l'école byzantine commence à remplacer les motifs en mosaïque comme l'usage de pigments par un mélange d'huile et de liq. Les résines. Les couleurs y gagnent, l'encre se fonde et enlève. Dans cette technique

L'effet optique du modèle est obtenu par des couches de différentes couleurs, souvent complémentaires. Aristote appelle ce procédé *catoptriques*, rivé inexactement du fond à travers des couches transparentes, des glaces de couleurs souvent pures. La couche du fond prenant ainsi une sorte de relief, moyen au des miroirs profonds et de ces revêtements superposés, même à peine perceptibles. Cette technique, les couches transparentes constituant essentiellement la peinture des cônes et attirant une rare perfection dans les détails de l'architecture (Grecs de Paros, mais aussi les Russes). J'An. Les Rubens, pour nommer les plus connus des autres du Moyen Âge.

Après la période de concubinage et d'absence de la femme à l'échelle des paiements avec un seul salaire, il a eu à l'avantage des éléments esthétiques des formes de dessin et la psychologie.

C'est les recherches opérées sur différentes parties de l'écluse, ne permettant pas de passages d'un plan à l'autre, ce qui tout reste toujours précis, son essence devant être en harmonie avec l'ensemble, revêt une grande importance. Il doit structurer l'objet représenté, et lui donner intimement le mouvement d'avie. Malgré les plans de juxtaposition, l'écluse garde ainsi son unité.

Un autre élément caractéristique est le rôle de la psychromie. Déjà le canon topographique qui fixe les couleurs pour les vêtements des personnages conduit à une conception psychromique de l'image. Le peintre doit régler la composition de ses couleurs dans les limites de ce canon, ce qui exige de lui beaucoup d'expérience d'atelier, comme aussi une vision intérieure précise. Le mode age par couches ne se fait pas par des tons purs et sans de la couleur déjà posée, mais par des couches d'autres couleurs.

Pour l'accompaniment, le procédé grec part toujours d'un ton octal très fort et *epigrammas* un *carpe* de non de vert et de terre. Le *carpe* se peut faire par un mouillage enrichi de hautes brèves qui se vent le *carpe* et du *visage* et font ressortir les parties les plus claires. Ensuite, on fait un *carpe* d'un ton rouge et *carpe* et on couvre l'ensemble avec des glaces successives ou dominantes les autres.

En 1846, procéda-t-il se à couler du propylène en ajoutant de l'ocre une et rouge pour le premier tour, ce en sachant que les couleurs s'effaçaient en augmentant la proportion d'ocre. Au bout de rouge et de blanc, et finalement d'ocre, on a sur la surface d'acier des couleurs d'écumes se fixaient toujours en blanc. Comme l'ant-réserve et l'acier en ustensile contenait une partie de l'acier d'acier et deux parties d'acier, l'acier en acier en acier de l'acier jusqu'à la proportion de l'acier et le travail. La plaque est en acier et de l'acier fixé sur un chevalier, comme le montrent les icônes représentant saint Luc.

Beaux supports en bois du musée byzantin à Athènes sont peints selon cette technique des *nachores*. Elles sont l'une précisions surprenante et d'une grande expressivité.



Une autre possibilité consistait à produire des ombres avec le propylène en laissant opacifier le fond blanc de l'anneau aux endroits éclairés. Ensuite, les anneaux ont été coulés avec des couches de réarmement en fibre dans le même but que précédente.

Pour les vêtements, n'oubliez pas les anneaux des pans avec des coutches bien entoilées. En retrait, la couche suivante, tout le long de la robe avec précision au avant ainsi qu'au trois ou quatre coutches toujours placées, toujours au bon endroit, près des pans. En noir, c'est pourquoi des coutches entoilées sont-elles prévues pour les vêtements, pour les coutches au avant des coutches, au avant des coutches.

Les quelques notes de couleur de Constantinople et de Paris sont payées, elles montrent que les iconographes grecs ont dû en aussi beaucoup de fois des couleurs à deux ou quatre pays. On n'est pas sûr. Mais avec cette couleur *Verde di Venezia* on en tire un exemple précis. Sur son usage rayonne la lettre excharche qui surgit une carnation d'un vert de dessin arabe et comme elle avait tout cela le chef d'œuvre de cette technique.

La technique russe

Avec la foi chrétienne, la Russie avait reçu de Byzance la conographie et sa technique. Les chroniques parlent des icônes grecques et de la fascination qu'elles exerçaient sur les fidèles. La Vierge des Merveilles de la Russie était justement la Vierge vénérée à Vyshgorod et transportée plus tard à Vladimir, nom qu'elle porte aujourd'hui. Mais à côté des iconographies grecs qui arrivaient en fait pour la plupart et à la hiérarchie existante, une école locale dont le centre était le monastère des Grottes à Kiev

Dans cette ville, un site très différent de celui de Constantinople va naître et se développer.

[illegible]

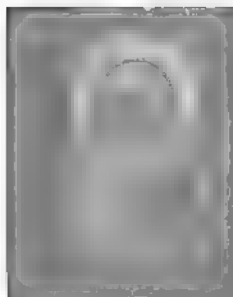
C'est à partir de cette époque que va se constituer le style de Novgorod. Ce sont les premiers pas de l'échafaudage d'un nouveau dessin fortement stylisé aux angles arrondis. Les portes des églises en bois sont décorées avec précision. Ainsi, les églises de petites dimensions présentent un caractère monumental.

L'arrivée de Théophane le Grec a marqué l'iconographie de Novgorod. Malgré son dessin sur et dynamique, Théophane était surtout peintre. Son icône de la Transfiguration montre des fonds surplombants pressés et glacés. Comme sur les fresques, il pose les tonalités de ses couleurs sans tonalité médianes, avec des coups de pinceau d'une étonnante sûreté (p. 32). Et, en exécutant sa peinture, il va jusqu'à corriger son dessin, sans effacer les lignes précédentes. Il donne ainsi l'exemple d'une conception picturale plus libre, émettant que l'icône ne doit pas toujours être exécutée dans une technique d'initiale, de couches superposées. Cependant, pour les « sages », comme la technique grecque avec *primitivisme*, *hachures* et couches intermédiaires de « *plum* ». Malgré toutes les possibilités de la technique, il est à juste titre considéré comme un des plus grands iconographes.

Dans la technique de son élève et collaborateur, André Roublev, ces fondements ne cessent d'être harmonisés. Les lignes et contours créent une suite parfaite. Dans la *Trinité*, par exemple, le dessin du triangle de la géométrie est très géométrique, se on est sûr de Novgorod, les anges des cieux du contraire sont dessinés d'un mouvement doux et calme. La même différence apparaît pour les contours du tableau bleu optique à des couches superposées, les vêtements des deux anges de côté montrent des finesse transparentes avec des amères libres, ce qui crée une merveilleuse harmonie (voir p. 33). Roublev donne aux carnations un ton clair et joyeux et ses couleurs riches en « *play* » sont d'une rare perfection. Si la peinture de Théophane exprime une certaine extase, celle de Roublev reflète un monde où regnent l'harmonie et la joie.

Après l'achat de Constantinople, la peinture byzantine produira encore des chefs-d'œuvre dans les pays balkaniques et surtout en Grèce, mais ces chefs-d'œuvre disparaîtront devant l'influence occidentale. En Russie, l'art de Roublev exerce son influence jusqu'au XVI^e siècle, plusieurs synodes de Moscou ayant donné en exemple aux iconographes. Mais, de la fin du XV^e siècle se prépare une certaine mutation du style, qui se reflète dans l'usage de l'époque. La puissance grandissante du grand duché de Moscou, ses richesses et son goût pour la représentation s'expriment dans les icônes, qui ne sont plus limitées à l'apport des peintures du XVII^e siècle, les icônes commencent à peindre pour cause d'icône se rapproche des œuvres byzantines. Pendant son exécution, moine et la technique est raffinée et fragile, les couleurs se couvrent de quelques traits en blanc, comme on le voit dans la pl. 33. Pour faire ressortir les couleurs et les ornements en blanc, l'artiste utilise une composition de couleurs foncées, et diminue les tons bruns et rouges. Même les vert et les bleus sont changés à ces couleurs, et cela est dû à la suite de la couleur, les icônes sont alors bruns et rouges. Même les vert et les bleus sont changés à ces couleurs, et cela est dû à la suite de la couleur, les icônes sont alors bruns et rouges. Même les vert et les bleus sont changés à ces couleurs, et cela est dû à la suite de la couleur, les icônes sont alors bruns et rouges. Même les vert et les bleus sont changés à ces couleurs, et cela est dû à la suite de la couleur, les icônes sont alors bruns et rouges.

Pourtant, cette époque a encore produit des chefs-d'œuvre, qui se distinguent par la finesse du dessin, la précision de la couleur, en



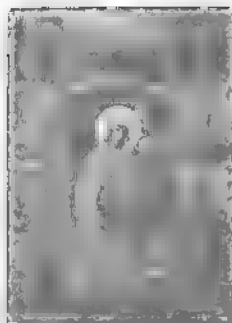
Résurrection.
Icône russe XVIII^e siècle
(Coll. privée)



et le modelage de la carnation et la peinture sur feuille d'or qui tempère et éclaire les tons par la fleur qui traverse les baches en couleurs (voir p. 198)

L'utilisation du métal pour l'icône est une conséquence logique de cette évolution : se développent ainsi les revêtements en or et en argent avec des pierres précieuses et des perles. Mais l'importance grandissante de l'élément décoratif entraîne la perte du sens de l'icône comme présence du mystère : le sacré se dissimule derrière un voile précieux et son message ne parvient plus librement au cœur des fidèles (pl. 35, p. 229).

Cette évolution du style et de la technique de l'icône manifeste une complémentarité surprenante. Les deux d'une époque se confrontent et se pénètrent déterminant le style de son époque et le moment des objets qui expriment ses valeurs spirituelles. C'est l'attitude des peintres à interpréter ces valeurs en consacrant leur expérience et leur ingéniosité à la découverte de nouvelles possibilités techniques. Le paradoxe est que cette évolution se soit faite pour accomplir dans l'art de l'icône, grâce aux règles strictes de son canon, la sauvegarde du caractère théologique de l'image.



36. *Pantocrator.*
XIII^e siècle. Monastère de Saint
Neophyte Chypre.



éléments esthétiques et décrit la technique. Ainsi, à partir de l'aspect extérieur, se dégagent des structures qui constituent un véritable langage, un langage qui s'est précisé sous l'influence des courants spirituels et philosophiques du monde byzantin.

Cette démarche « phénoménologique » permet de porter sur l'icône une vue objective, à une époque où, parfois, les publications n'échappent pas aux dangers d'une interprétation quelque peu de l'égotisme et mystiquement subjective. Apparemment un peu lourde et sans élever à mystique, cette méthode nous situe mieux au cœur de la spiritualité chrétienne qui respecte l'Incarnation et ne dédaigne pas la matière.

Les études convergentes — historiques, esthétiques, héraldiques — manifestent une conception de l'icône dont les moyens techniques — le graphisme, la représentation de l'espace, les couleurs et les divers traitements de la lumière — ouvrent sur un monde d'une richesse à la fois sacramentaire et organique, un monde dont on peut l'effort pour s'arracher au terrestre et faire éclater la gloire de Dieu.

La place unique que l'icône a l'intérieur de l'art chrétien se comprend et s'explique mieux si, on compare, l'art byzantin avec l'art de l'Occident. Certes, l'art religieux occidental possède un contenu dogmatique et s'enracine dans l'Écriture et la tradition, mais dans ses formes et ses techniques, il dépend davantage de l'invention des artistes à chaque époque. L'art de l'Orient chrétien, au contraire, demande à l'artiste, dans l'interprétation d'un sujet, de se conformer avant tout à une tradition aussi précise que riche de sens théologique. C'est pourquoi l'art byzantin crée des structures toujours animées par une vision de la foi plus explicite que dans la tradition occidentale, son souci majeur consistant à transformer les formes terrestres pour faire apparaître le monde divin.

C'est la substance de l'esthétique byzantine. Elle commande toute interprétation des œuvres qu'elle a engendrées. Cependant, ces éléments ne sont pas des critères absolus pour l'art chrétien car chaque conception de l'art — celle de l'Orient comme celle de l'Occident — présente à la fois des valeurs et des limites. Pour faire bref, l'Occident risque d'évacuer la dimension théologique sous l'empire de l'esthétique et l'Orient de figer la théologie sous un traditionalisme formel.

De plus, cette esthétique héraldique peut ne pas exister dans toutes les zones, elle n'est pas absolument nécessaire pour faire une icône. Au cours de la longue histoire, l'art des icônes n'a pas échappé à la décadence, à l'affadissement.

Si, par tradition, on a permis cependant de se réunir sans cesse, c'est qu'une véritable icône est toujours une nouvelle interprétation, une création qui reflète la vision intérieure du peintre. Voilà qui communique l'icônographe de grandes qualités. Conciles et synodes des Églises orthodoxes ont toujours insisté sur le fait que le peintre doit être un homme de prière et d'ascèse. Pour représenter son rôle d'interprète de la révélation de Dieu, il doit s'efforcer

Distraction, prier et cûner car ce sera par cette voie que l'Esprit de Dieu parlera grâce à lui. Ainsi, la ~~écriture~~ de ~~ne~~ pas s'ignier son œuvre exprime le vouloir profond de l'iconographe, autant que possible, ~~l'œuvre~~ doit être que l'instrument de l'Esprit Saint. C'est au peintre de faire de son image, ne ~~l'œuvre~~ en inscrivant ~~ne~~ non du saint qui est représenté. Et la ~~benédiction~~ en est tout enf ~~et~~ l'acceptation par l'Église de ~~œuvre~~ qui devient ainsi une source de grâce pour ceux qui la regardent.

En ce dernier acte, l'œuvre trouve son accomplissement. La longue préparation de la planche ~~du~~ peintre, le ~~soit~~ de dépasser les formes terrestres pour faire apparaître le monde de Dieu trouvent ici leur aboutissement. En regardant l'œuvre de Christ, Jean Damascène pouvait s'écrier : « ~~l'œuvre~~ a forme humaine de Dieu et mon âme est sauvée » ¹ (pl. 36, p. 229).

¹ Contre ceux qui rejettent les images, op. cit., P. G. 94, col. 1256.

Bibliographie

- ALPATOV (M V) *Andrej Rublev. Éd. Iskustvo, Moscou, 1959.*
Андрей рублевский иконописец. Изд. Искусство, Москва, 1974.
Le icône russe. Éd. Einaudi, Torino, 1976.
- BABOUSHINSKI (A V) *Иконогическое понятие «икона» (иногда «святая икона», «священная икона», «святая икона», «святая икона») in: Iskustvo, N° 1, Moscou, 1923.*
- BOBRINSKOY (B) "Breil aperçu de la querelle des images" in *Contemps* N° 32 1960
- BOULGAROV (S) *Ikona i ikonopochtanie. YMCA, Paris, 1931.*
- BRÉHIER (L) "Le monde byzantin, l'art et l'architecture" Éd. Albin Michel, Paris, 1946
- CLEMENT (O) *Le visage intérieur. Éd. Stock, Paris, 1978*
- DEJATYEV (E) *Les Saintes Icônes. Chevetogne, 1965*
- DIDRON (M) *Manuel d'iconographie chrétienne. Paris, 1845*
- EVDOKIMOV (P) *L'art de l'icône. Éd. Desclee De Brouwer, Paris, 1970.*
- FELICETTI
 LIEBENFELDS (W) *Geschichte der byzantinischen Ikonometrie. Urs Graf Verlag, Olten, Lausanne, 1956.*
- FLICHE (A.) MARTIN (V) *Le sacre de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours. T. 6 Éd. Boulet et Gay, Paris, 1947*
- GERHARD (H P) *Welt der Ikonen. Verlag Aure Bongers Recklinghausen, 1974 5^e éd.*
- GRABAR (A) *L'Empereur dans l'art byzantin. Ed. Les Belles Lettres, Paris, 1936.*
La Peinture byzantine. Éd. Skira, Genève, 1953
La représentation de l'empereur byzantin du moyen âge. Actes du VI^e Congrès d'études byzantines, Paris, 1948
- GRABAR (I) *Известия о русском искусстве (Sur l'art de l'ancienne Russie). Éd. Nauka, Moscou, 1966.*
- GLUSEV (N V) "Nekotorye priemy postroeniya kompozitsii v drevnerusskoy živopisi. V. XI vekov" (Quelques procédés de construction des compositions dans la peinture de l'ancienne Russie) in *Drevnerusskoe iskusstvo III* Éd. Akademia Nauk, Moscou, 1968.
- HYGHE (R) *L'art et l'âme. Éd. Flammarion, Paris, 1960*

- ILINE (M.A.) *Iskusstvo moskovskoy Russii epochi Teofana Greka - Ananija Rubleva* L'Art de la Russie moscovite de l'époque de Theophane le Grec et d'Andre Rublev. Éd. Iskusstvo, Moscou, 1976.
- ITEN (J.) *L'Art de la couleur* Ed. Dessain et Tolra, Paris, 1975
- KLIBANOV (A.N.) "Reformatsionnye dvizheniya v Rossii 14 pervykh stoletiy 16 veka" (Mouvements de réformations en Russie du XIV^e au XVIII^e s.). Éd. de l'Académie des Sciences, Moscou, 1960
- KONTOGLOS (F.) *Ephesos et orthodoxie* *Ekphras i J. Am. Ath. des.* 1960
- LAZAREV (V.N.) *Ikonnykh i ego skola* (L'école de l'icône et ses écoles) Éd. Iskusstvo, Moscou, 1961
- Russkaya ikona veka* (L'icône russe) Éd. Nauka, Moscou, 1970.
- LITACHY (D.S.) *Estetika i teologiya* (Esthétique et théologie) Éd. Nauka, Moscou-Leningrad, 1958
- LOSSKY (V.) *Vision de Dieu*. Éd. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1962
- MATILEW (G.) *Byzantine Aesthetics*. London, 1962
- MERCENIER (E.) *La prière des Ikon* (du rite byzantin) Éd. Chevalogne 1948
- MEYENDORFF (G.) *Les Ikon* dans la théologie byzantine Bib. orientale grecque 2 Éd. du Cerf, Paris, 1969
- MEYERSON (I.) *Problèmes de la couleur* Éd. S.E.V.P.E.N., Paris, 1957
- MICHELIS (P.A.) *Esthétique de l'art byzantin*. Éd. Flammarion, Paris, 1959
- ONASCI (K.) *Das Problem des Ikonen in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs* Akademie Verlag, Berlin, 1962.
- Die Ikonenmalerei* Ed. Kochler und Amelang, Leipzig, 1965
- Icones* Éd. R. Kistler, Genève, 1961.
- OUSPENSKI (B.) *Semiotika ikony* (La sémantique de l'icône) dans "Russia" 3/1977 Einaudi, Torino
- OUSPENSKY (L.) *Essai sur la Théologie de l'icône dans l'Eglise Orthodoxe* I. Editions de l'Exarchat Patriarcal Russe en Europe Occidentale 20, rue Pétrarque Paris, 1960
- OUSPENSKY (L.) LOSSKY (W.) *Der Sinn der Ikonen*. Urs-Graf Verlag, Bern u. Olten, 1952
- PANDOVSKY (E.) *L'icône perspective comme forme symbolique* Editions de Minuit, Paris, 1975
- Die Entwicklung der Ikonographie aus Abt. d. der Ikonenmalerei* Mon. hette fur Kunstwissenschaft Warburg, 924-1925
- PLIGINE (V.A.) *Mon, roun Ananija Rubleva* La conception du monde d'Andre Rublev) Éd. Moskovskij Universitet, Moscou, 1974
- PORTAU (F.) *Les icônes symboliques*. Paris 1857 Recueil par G. de la Maisnie Paris 1975.
- RASSINSKAJA (V.) *Priznaki i znachenija ikony* (Signes et valeurs de l'icône) dans la peinture de l'ancienne Russie I J Nauka, Moscou, 1975
- RENA (P.) *La prospettiva*. Milan, 1940.
- ROQUES (R.) (G. Heil) *La hiérarchie céleste*. Éd. du Cerf, Paris, 1958
- M. de GANDILLAC
- ROQUES (R.) *L'Univers dyonisien* Éd. Aubier, Paris, 1954
- REALE et POTLI *Syntagma d'Athenes*. T. II, 1852

- ROTHLIEM, ND (B) *Handbuch der Ikonenkunst*. Éd. Savische, Institut München, 1966.
- SCIENCE DER-FEDOROV *Technika ikonopisi* (Technique de la peinture d'icônes). Ed. Obščestvo ikona, Paris.
- SCHÖNBORN (Chr. von) *Le Christ*. Editions Universitaires, Fribourg/Suisse, 1976.
- TITZ (A. A.) *Nekotorye zakonomery kompozitsii ikon* (Quelques principes de la composition d'icônes), in *Drevnerusskoe iskusstvo*. I. Éd. Akademia Nauk, Moscou, 1963.
- VELMANS (Tanja) *Les icônes de l'Église et du monastère à l'époque byzantine*. Javé Café d'Art des Langues Bilingues Musée du Petit Palais, Paris, 1976.
- VOYAKOVSKIY, OTT (O) *Les icônes de restauration* (revue). L' Akademia Iudozestv S.S.S.R., Moscou, 1960.
- WANDL, TE (K) *Wandmalerei*. Éd. Otto Maier Ravensburg, 1969.
- ΧΥΝΟΥΠΟΛΟΣ (A.) "Icons" dans *Byzantine Art*. Athenes, 1954.
- ŽEGUINF (L. F.) *Ta krasivye priemy prouvedeniya* (Les beaux procédés de l'œuvre picturale). Ed. Iskusstvo, Moscou, 1970.

- Abréviations 212
 Acérite de cobalt 206
Archipovskoye 20, 25, 110
 Agneau de Dieu 24-25
 Agrandissement 181
 A hôte 78
 A butin 175
 Alphabet cyrillique 211
 grec 209-210
 Auteigne 77
 Annonciation (icône) 71-121
 Annonciation cathédrale Moscou 92-145
 Anthropomorphe grecque 60
 Apocalypse 144-46
 Apocryphes 68
 Architecture 68-126
Armenikon 2-6
 Arcsène 54-57-62
 Ascension (icône) 96
 Assemblée autour de Marie (louange de Marie icône) 88-90
 Assiette à doner 82
 Assisi 197
 Assombrir 99
 Assomption cathédrale Moscou 84
 Auréole 87-90
 Axe de symétrie 88-89
 Axonométrie 1-9
 Azurite 22C
 Bazar 221
 Bazar 218
 Baptême 47
 Baptême du Christ icône 62-107
 Barmine 19-26-45
 Beau 16
 Béatitude 216
 Bénédictin 18
 Bézoullé 217
 Blanc (symbolisme) 144-146
 Blanc (pigment) 185
 Blanc de plomb (pigment) 217
 Bleu (symbolisme) 146
 Bleu indigo 220
 Bleu (pigment) 189-190
 Bitagil 217
 Boles arménien 182
 Bon Pasteur 16-17-18
 Bouveau 175
 Brun (symbolisme) 150
 Cahale 73
 Cadre 136
 Cales de bois 177
 Cadon antique 104
 Canon byzantin 103-112
 Carmin (pigment) 218
 Carnation 62-199
 Carnation de blanc 200
 Carre 90-96
 Caracombes 17-19-104
 Cène 100-101-12
 Cercle 103-112-128-131
 — thème des trois cercles 108-112
 Cérise 206
 Chêne 175
 Cinabre 217
 Cinéaste 30-44
 Chérubins 14
 Chrysostome 219
 Colle 177
 Colonne 18
 Colorisme 153
 Concre
 Chalcédoine 23-42
 Constantinople IV, 49
 Elvire 22
 — Francfort, 32
 Héra, 29-30
 Moscou 72
 Nice II, 31-43-48
 Paris 34
 Quinzième « in Trullo », 24-25
 Contemplation 57-60
 Contreplaqué 177
 Couleurs
 symbolisme 141-154
 symbolisme byzantin 42-44
 symbolisme chrétien 143-44
 — symbolisme hébraïque 142
 symbolisme hellénistique 142
 composition des couleurs 154
 — contraste des couleurs 154
 — minéraux 184
 organiques 185
 pigments 184-192
 palette des anciens 192-200
 stabilité 184
 — théorie des couleurs 154
 — transparence des couleurs 54
 — vocabulaire des couleurs 143
 Courbe 85
 Courbe en « S » 125-134
 Cristaux 84
 Caux du Christ 48
 Caux 96-98
 Crucifixion (icône) 85-63-64
 Culte des images, v. image
 Dessin 92-94-38
 Dépôts 196
 Détrempe à l'œuf 162-192
 Dessin 180
 Ditch 200-221
 Dittone 196
 Dormition (cf. Assomption)

d'importance. 37
 -inverse. 19, 65
 -latérale. 175, 19, 165
 -perceptive. 18
 — théories de la perspective inversée, 27, 140
Phloxène 71
Pinceaux 96
Pigments 85-192
Planche 75
Planimétrie 12
Plume 175
Platytera icône 68
Pluv 20, 225
 Photographie et la perspective 118
Podlinnik 86, 80
 — *izvozi* 25
 Point de fuite 115
 Prison (symbole) 8
 Pskov et Intervention de la Vierge
Pole 77
 Poissage 80
 Polychromie, 52
 Pourpre (symbole) 148-149
Praxelen, 218
Prepodobnyi 67
 Predetermination 78
 Preparations techniques. 175-194
 Présentation au Temple (icône). 125
 Prêtre 26
Printesk 202
Prutko 197
 Procédé combiné 202
Propylaeum 274-225
 Proportion des icônes. 85-87
 — proportion ombre-icône. 88
 — proportion du corps humain 103-2
Prototype 31, 43-48, 77
Pomythion 216
 Psyché (symbole) 18
 Puer-senex icône 68
 «Quantum continuum» 119
Rectangle 92-94

Realisme des icônes 63
 Reflet des lumières. 171
 Reflet simple 171, 197
 Reflet à deux couleurs. 197
Refli 171, 197
Requies 48
 Ressemblance 176
 Résurrection (icône) 70, 89, 151
 Résurrection de Lazare 18, 125
 Retablissement de Sainte images. 10, 11
 Rouge (pigment) 187, 189
 Rouge (symbolisme). 147, 148
 Rythme ternaire 160.
 Sacraments 47
Sankir 216, 220
Sapin 175
Sauveur 62, 109
Schima grand 151
Schisme grand 37
 Sémantique 184
Shchguif 217
 Signes 76
 Signifiant 76
 Signifié 76
Šm 220
Šmopsis 217
Spas mokrnia boroda (icône). cf. Sauveur
Sourk 218.
 Structures géométriques. 87, 102
 Style continu 68
 Snytes 57
 Sublime (le) 176
 Superstition. 22
 Surface sphérique 139
Sviki 86
 Symbole, 77, 104.
 — symboles dissemblants, 160.
 Symphonie 37, 160
 Synaxarium. 181
Tcherlen 218
Tchernila 220
Tcherlen 218

Technique de l'encastrement, 162
 Technique grecque. 223-225
 Technique russe. 224, 228
 Tempéra, 192
Tête 108-112
 Tête de profil. 12
 Tête 175
 Toile 178
 Topos. 67-68
 Tradition. 60
 Transfiguration (icône). 37, 99, 108, 153, 161, 169
 Triangle, 87, 10
 Trinité (dogme), 77
 Trinité (icône) 72, 87
 Trinité (icône de A. Rublev), 71-72, 101, 135, 154, 166, 170, 173, 8, 226
 Tronçon 37
 Union hypostatique voir hypostase
 Vases sacrés. 49
 Vermillon. 217
 Verrillage 205
 Vert (symbole) 149, 150
 vert (pigment) 190
 vert minéral 219
Viaz, 205
 Vierge du Don (icône) 67, 110
 Vierge de Tikhvin (icône), 109
 Vierge de Vladimir (icône), 165, 205, 219, 225
 Vieux-croyants. 106
 Violet (pigment) 191
 Visage 62-63, 108, 12
 Vision binoculaire 134
 Vision monoculaire 28.
 Vitrux, 57
 Vivante 220
Vidreine 201
Yar medianska 218
Zakharova 87
Želi 217
Znameni 84, 86

INDEX DES NOMS PROPRES

AIRIK : AM

ABRAJ AM monastère de St). 74

ADAM 8.

ADAMÉMINUN 49

AKINDYNUS 169

ALCUIN. 32

ALEXANDRIE. 20

ALEXIS MIKHAILOVITCH Tsar. 83.

ALEXIS St, métropolitain de Moscou). 69

ANASTASE (Patriarche de Constantinople) 28. 29

ANASTASE-LR BIBLIOTHECAIRE 32

ANATOLIE. 33

ANDRÉ LE CRÉTOIS 30.

ANDRONIKOV (monastère), 169

ANTIOCHE. 20

ANISTOTE, 75. 85

AROS 145

ARTAVASDE 29

ARTHEMIS D'ÉPHÈSE, 15

ASIE MINEURE. 8, 26. 29

AUTANAS (saint) 5

AUGUSTIN (saint) 104 157

BAKOUSINSKI, A V 127

BABYLONE 146

BAJLANE 1,4

BARLAAM martyr), 23 66.

BARLAAM-LE-CALABRAIS. 168. 70

BASTIE (saint) 23 49 66

BOBRINSKOY B 23 32

BOLCH 04

BONAVENTURE (saint)

BORIS ET GLEB St. icônes) 69

DL BOURGUET P 22

BOULONKIV, S 49

BRÛCHIER L 33

BYZANCE 20. 48 51

Aristocratie de Byzance. 32

— Église de Byzance 52-54

— Empereur de Byzance 54-56, 148

Société de Byzance 51 56

Langage byzantin. 51-63

Vision religieuse de Byzance 56-63

CALABRE 28

CAPPADOCE. 217

CASSIEN E 136.

CATHERINE (monastère de Sainte-Catherine. Mont Sinai), 92 107 162

CHALCEDOINE (Concile). 23. 42

CHARLEMAGNE, 31 32 37

CHRYCOSTE -pex alexand

Agneau de Dieu. 24-25

Bon Pasteur 16. 17 18

Emmanuel. 71

Image du Christ. 23 36, 55

Incarnation, 8, 39 229-230

— Logos spermatikos. 104

Personne du Christ. 8. 16 18-19 25. 30.

31, 39. 44, 47, 67

— Puer Seneu. 68

Verbe (incarné) 29 41-45. 47 57 72

77 79

Icones du Christ

— archiprotector. 11, 20. 25 96, 110.

de la Deusa 92 94 119

— dans les forces célestes. 145

Pantocrator 9, 33. 56. 58. 147 154

729

Sainte Face 199

Sauveur 56. 62. 109 237

Sauveur - à la barbe humide - 66.

10

Sauveur - au regard courroucé -

62 149

Icones des fêtes du Christ

Ascension. 96

Baptême 62. 107

Cène 100. 01 12

Croix 48 85 163. 64

Mise au Tombeau. 151

Nativité 69. 88 98-99 105 5.

Présentation au Temple 25

Transfiguration 37 99 108 153 161 169

CHYPRE 54 2 9

CLÉMENT D'ALEXANDRIE saint 22

CLEMENT (monastère de Saint-Clément Ochrid), 121

CLEMENT O 62

COMMENES 168

CONSTANTINOPLÉ 19 27 49 52-63 45

Concile de. 49

CONSTANTIN LE GRAND. 20. 4 51

CONSTANTIN V (Coprionyme 28-30. 48.

CONSTANTIN VI 33

Église Constantinienne 19-22

CONSTANTIN DE NAROLA 26

3 4

CHROSYPPH. 103

CYRILLE D'ALEXANDRIE (saint) 23

CYRILLE (saint) 205

DANIEL (prophète) 15.

DANIIL MIRNY K4

DAPHNI 56

DIAPHRAS, E 106

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

DRINIS DE FIDURINA 106. 206 2,6

- DONATELLO, 15
DOURA EUROPOS, 5 18
ÉGYPTÉ 138 148
ÉLIE (prophète), 19, 69 81, 87, 97
Église de Saint-Élie à Novgorod, 87
EUSEBE, 69
EULÈNE (Concile d'Elvire) 22
EUPHROSINE D'ALIBENTE, 15.
EUPHROSINE-SYRIEN (saint) 70
EUPHRAÏTE DE CHYPRE 24
EUPHRAÏTE DE NACCH 169
EUPHRAÏTE 1
ÉPIPHANE I 37
ÉPIPHANE DE JÉRUSALEM, 30
ÉPIPHANE DE CÉSARÉE 23
ÉVÈS, 8
ÉVÈS DE LA VILLE 17
ÉZÉCHIEL, 4.
FAYOUM 9
FIODOROV P., 20
FLUCH, A., 32.
FRANKFORT (Concile), 32
GALLA PLACIDA RAVENNE 136, 158
GALLIEN, 03
GEORGES St 189
GEORGES évêque de Chypre 32.
GERMAIN (St, Patriarche de Constantinople 26, 42, 47 162
GHISELTI, 125
GHIBAR, A., 15 6, 55, 79, 158, 162
GRÈCE ANTIQUE, 5 103, 144.
GRECHNY, N 06
GRÉGOIRE-LE-GRAND, (St Pape), 24, 55.
GRÉGOIRE I, (Pape) 26-28
GRÉGOIRE II, (Pape) 28
GRÉGOIRE DE NAZIANZE (saint) 49 72
GRÉGOIRE DE NYSSÉ (saint) 23
GRÉGOIRE PALAMAS (saint), 159 168
GRIGORI, M 157
GRISSETTE ROBERT 157
GRUSEV N V, 90
HADRIEN (Pape) 32.
HAMBURG, 09
HÉRACLIDE D'ÉPHESE, 15
HILMER 18.
HILARIA (Concile) 29-30
HIPPOLYTE, 17
HUMBOLDT, 48
HUYGHE, V R 137
HUADE, 144
HULME M 169
HUYRIE 28, 31
JÉRÊME (impératrice), 30.
JÉTEN J 154
JEAN APOCÉLYPTIQUE 62
JEAN BAPTISTE (St) Concile 67 7
9 94
JEAN BAPTISTE (St) Jean Baptiste Concile
JEAN CHRYSOSTOME (saint) 23
JEAN CLIMAQUE (saint), 137, 145.
JEAN DAMASCÈNE (saint), 11, 28-29.
42-43, 47-48, 77, 78 162 231
JEAN VIII (Pape) 25.
JEAN (Père de Constantinople), 34
JEAN SCOT ÉRIGÈNE, 157
JEROME 147
JÉRUSALEM, 14, 20
JOASAPH DE MONT ATHOS (saint) 106
JOSEPH (père) 33.
JÉSUS DE LA DIASPORA 15
JUSTINEN (empereur), 20, 41
JUSTIN EN II, 25
KHARIF DJAMI 70, 146
KLEY (Livre des Grottes), 86 225
KUBANDY A.N. 160
KOUZNETSOVA, L. V 215
LANTANCE, 22
LAZARE (résurrection de, saint), 18.
125 144
LAZAREV V N 84, 169
LE CORBUSIER 86.
LEON II (Tsar) 55.
LÉON III (empereur de Byzance), 26-29.
LÉON IV LE KHAZARE, 30
LÉON V L ARMÉNIE, 33-34
LÉONARD DE VINCI 104, 128, 166
LÉONCE DE NÉAPOLIS, 23
VON LIEBENTHAL Z., 37
LOVSKY (V), 157
LOUIS-LE-DEBONNAIRE, 34.
LUC (saint), 224
MAITLANDS, 14
MANI, G D 43
MANSOUR 28
MARC (saint), 53
MARIE MÈRE DE DIEU, et spécialement
149, 185.
Image de la Vierge, 11, 19, 43
Icônes de
Annonciation, 199
Assemblée autour de Marie 88, 153
Hodigitria, 90, 93.
Intervention (Polkov), 122
Platytera (V. du Signe), 48, 68
Vierge du Don 67 110
Vierge de Vladimir 165, 205 2.9 225.
Vierge de Tikhvin, 109
•De Toi se réjouit toute créature•, 49
Bouillon ardent - 217
- Mère de D. de Votopet, 225
MARTIN, V., 32
MASACCO 115
MATHEW G., 117
MAUROPOUS (Jean), 62.
MAXIME LE CONFESSEUR, 159
MÉTRODOR DE SARDÈNE, 70.
MÉTROPOLITE, E., 72
MÉTROPOLITE, 15
MÉTROPOLITE (saint), 205
MÉTROPOLITE (Patriarche de Constantinople), 36.
MÉTROPOLITE (J.), 24 30, 31, 43, 44
MICHEL (archange), 10
MICHEL IV (empereur) 57
MICHEL LE BÈGUE 34
MICHEL RANGABE, 13
MICHELS, P. A., 117 136, 139
MILVUS (Pont), 20.
MITHRIDATE, 18
MOÏSE (prophète), 15, 18
MOSCOU (école de), 94, 96, 154, 204, 726
Coptes, 72
MYSE, 217
NESTORIUS, 30, 42
NICÉE II (Concile), 31, 43 48
NICÉPHORE (saint) Patriarche de Constantinople 44, 45
NICÉPHORE (Patriarche iconoclaste de Constantinople), 33
NICÉPHORE BLEMMYDES, 55, 57
NICÉPHORE LOGOTHÈTE empereur 33
NICÉPHORE PHOKAS, 57
NICOLAS (Saint, saint), 57 65, 67, 69, 72
NIL DE SORA 170
NORMANNO SALZBURG 84
NOVOBOROD (école de) 108, 22, 25, 130, 153, 163 166, 169, 225
ONASCH, K., 66, 106, 37-139 52, 159
ORIGÈNE, 24
OTHON I (empereur), 54.
OUCHAROV (Simon), 170
OUSTENSKY B., 59
OUSTENSKY L., 18, 25 117
OVIDE 149

- PALEOLOGUES Renaissance des). 94,
20, 63, 166
- PALEKY, 215
- PALESTINE, 17, 22, 28.
- PANOVSKY, B. 106, 109, 115, 118, 135.
- PANOFILINOS, 224
- PANTELEIMON (St. icône). 110
- PAPAIOANNOU, K. 15
- PARIS (Cône de), 34
- PARICA, I. (Pape), 34
- PAUL, Apôtre), 96
- PEPIN, 37
- PIERRE (Apôtre), 92
- PIERRE, St. métropolitain de Moscou, 69.
- PLATON, 15, 57, 75, 04, 56.
- PLATON, abbé, 33
- PLINE, 85
- PLUTIN, 103, 156, 97
- PLUCINI, V., 69
- PLUTARQUE, 148
- POUDINE, 200
- PRILYCLÈTE, 103
- POLYGNONES, 85
- PORTAL, R., 44
- PROKHOR DE GORODETZ, 100
- PROTATON, (Mont Athos, église), 92
- PSKOV école de), 150, 204
- PYTHAGORE, 03, 44, 56
- QUARANTE MARTYRS DE SÉBASTE, 113,
38
- QUINSETE, comme le "Trio"
24-75
- RAÏSENBAH, B. V., 18, 134-135
- RENAISSANCE, 86, 15, 62
- RHODES, 48
- R. M. P. A. P. I. E. 6
- REDACTION, 28, 32, 34, 37
- RIQUES, R., 143, 158
- ROUBILLY ANDRÉ, 71, 88, 94, 101, 102,
11, 60, 170, 224
- RUIMANIN, 66
- RUSSIE, 114, 169-170, 205, 225-226.
- SAMUEL (prophète), 67
- SANTORIN, 27
- SARAIL, 71
- SAGL, 147
- SAVIN, SAINT (PONTON), 84
- SCHONBORN VON, C. H. 44, 70.
- SCHWEINFURT Ph. B., 152
- SEBASTI, 66.
- SERPIUS DE MARSEILLE, 24
- SERGE DE RADOMIR, 67, 69, 77
- SERIE, 28
- SIGAL, Mont (monastère St. Catherine),
107, 162
- SEINEIDER, J., 201
- SOCRATE, 144
- SOLDVIER, V., 23, 42
- SOMME (Sainte Cathédrale de Constanti-
nople), 34, 55
- SOUZDAL', 94
- STROGANOV (école de), 199, 204
- STRYGOWSKY, J., 135
- STODOLN (monastère de Constantin-
ple), 54
- SUFITINE, 149
- SVYATOSLAV, 69
- TARASE, 25, 31
- TERTULLIEN, 17, 22
- THEODORA (impératrice de Byzance),
35-36
- THEODORE STUDITE, 33-34, 37, 44, 45,
162
- THÉOPHORE (moine), 35.
- THÉODORE D'ÉPHESE, 26.
- THÉODORE (martyr), 23.
- THÉODORE (Patriarche de Constanti-
nople), 33.
- THÉODORE (évêque de Tver'), 170.
- THÉOPHANE (moine), 35
- THÉOPHANE LE GREC, 87, 92, 94, 108,
110, 145, 169-170, 224, 226
- THÉOPHILE (empereur de Byzance)
34, 35
- THEOPHRASTE, 85, 216
- THÉRAPONTE (monastère de), 30
- THOMAS (mécène de St. icône), 63,
164, 197
- THOMAS D'AQUIN, 44
- THOMAS DE CLAUDIOPOLIS, 26
- THÉRAÇE, 31
- TITZ, A. A., 87, 92, 102
- TRIFIAKOV (Gaïcie), 96, 98, 73, 81
- TRINITÉ, 32
- TRYGNE, 77
- ICÔNE, 72, 87
- ICÔNE DE ROUBIEV, 71-72, 101, 135, 144,
166, 173, 181, 226
- Monastère de la Trinité (Zagorsk), 96,
165
- Ph. Ickéne, 71
- VAN DYCK, 166
- VASARI, 117
- VASIL DE NOVOGROD, 70.
- VASSILIANI, 12
- VILLARD DE HONNECOURT, 04
- VITRUVIUS, 104
- V. ADAM, R.
- Vierge de, 165, 205, 219, 225
- Ville, 94, 96, 225
- Saint, 69
- W. L. F. O., 120, 135
- XENOPHANES DE COLOPHON, 15.
- YESID II, calif, 36
- ZACHARIE, prophète, 144
- ZAGORSK, 96
- ZHANG, L. F., 128, 34.
- ZOSIME (patriarche), 92
- ZVÉNIKOV (ville), 165

Table des illustrations couleurs

- 1 *Christ pantocrator* Grèce, XVI^e siècle, centre catholique de rite byzantin slave Munich, Ph. C. E. R. Meudon, p. 89
- 2 *Le bon pasteur* Catacombe de Saint-Caixte, Rome, III^e siècle, Ph. C. E. R. Meudon, pp. 16-17.
- 3 *Achirpoietos* "Sauveur non fait de main d'homme" École de Novgorod XII^e siècle galerie Tretyakov, Moscou, Ph. C. E. R. Meudon, pp. 24-25.
- 4 *Christ pantocrator* Église du Sauveur de Chora (Karié Djami) Constantinople, vers 1310, Ph. C. E. R. Meudon, pp. 32-33
- 5 *La Transfiguration* Église de Berat, XVI^e siècle photo Balloz, pp. 36-37
- 6 *La Theotokos entre Constantin et Justin* en (mosaïque) Sainte-Sophie Constantinople, vers 1000, Ph. C. E. R. Meudon, pp. 40-41
- 7 *Saint Martyr*, mosaïque Église du Sauveur de Chora (Karié Djami), Constantinople, vers 1310, Ph. C. E. R. Meudon, pp. 44-45
- 8 *Saint Grégoire de Naziance* (fresque) Église du Sauveur de Chora (Karié Djami) Constantinople, vers 1310, Ph. C. E. R. Meudon, pp. 48-49
- 9 *Saint Marc* École de Moscou fin XVI^e siècle collection privée pp. 52-53
- 10 *Saint Nicolas et scènes de sa vie* École de Moscou, XVI^e siècle Musée du Vatican, Rome, pp. 56-57
- 11 *Saint Nicolas détail Apparition aux prisonniers*, école de Moscou, XVI^e siècle Musée du Vatican, Rome, pp. 64-65
- 12 *Saint Nicolas détail Apparition aux marins dans la tempête* École de Moscou XVI^e siècle Musée du Vatican, Rome, pp. 68-69

- 13 *Saint-Jean-Baptiste dans le desert*, École de Palekh, XVIII^e siècle, Collection Korn, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 72-73
- 14 *Saint-Serge-de-Radonezh et scènes de sa vie*, École du Maître Denis, Moscou, XVI^e siècle, Musée Roublev, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 76-77.
- 15 *Prophète Élie et scènes de sa vie*, École de Palekh, XVIII^e siècle, Musée de Palekh, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 80-81
- 16 *Crucifixion*, Russe, XVI^e siècle, Musée du Louvre, Paris, pp. 84-85.
- 17 *La Résurrection*, descente du Christ aux limbes (fresque) Église du Sauveur de Chora (Karié Dami), Constantinople, vers 1310, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 88-89
- 18 *Vierge Hodigitria*, École de Moscou, fin du XVI^e siècle, Col. privée, pp. 92-93
- 19 *Le prophète Élie*, École de Novgorod, XIV^e siècle, galerie Tretyakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 96-97
- 20 *Nativité*, École de Roublev, Moscou, 1410-1430, galerie Tretyakov, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 104-105
- 21 *Vierge de Tikhvina*, École de Moscou, XV^e siècle, galerie Tretyakov, photo P. Willi TOP, pp. 108-109
- 22 *Les quarante martyrs de Sébaste*, École de Novgorod, XVI^e siècle, Musée de Novgorod, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 112-113
- 23 *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, École du Nord, Russe, XV^e siècle, Musée d'Art Russe, Kiev, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 140-141
- 24 *Les Saints Jean Climaque, Georges et Blaise*, École de Novgorod, XIII^e siècle, Musée Russe, Leningrad, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 144-145
- 25 *Détail de l'icône "De toi se rejouit toute creature"*, École de Moscou, début XVI^e siècle, galerie Tretyakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 148-149
- 26 *Assemblée autour de la Mère de Dieu*, École de Pskov, XIV^e siècle, galerie Tretyakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 152-153
- 27 *Transfiguration*, École de Novgorod, XV^e siècle, Musée de Novgorod, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 168-169
- 28 *Ange de la Trinité*, d'Andre Roublev, vers 1407, galerie Tretyakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 172-173.
- 29 *La Trinité*, Andre Roublev pour la cathédrale de la Trinité de Zagorsk, 1411, galerie Tretyakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 180-181

30. *Saint-Georges*, École de Novgorod vers 1170, Cathédrale de la Dormition, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 188-189
31. *La paternité*, École de Novgorod, XIV^e siècle, galerie Tretyakov, Moscou, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 192-193
32. *L'incrédulité de Saint Thomas*, École de Novgorod, XV^e siècle, Musée de Novgorod, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 196-197
33. *Vierge de Vladimir*, Russie, début du XIX^e siècle, Coll. privée, pp. 204-205
34. *Le buisson ardent* (représentation dogmatique de la Vierge), Russie, début du XIX^e siècle, Coll. privée, pp. 216-217
35. *Mère de Dieu de Vatopédi*, École grecque de Venise, XV-III^e siècle, Coll. privée, pp. 224-225.
36. *Pantocrator*, XIII^e siècle, Monastère de Saint-Néophyte, Chypre, Ph. C.E.R. Meudon, pp. 228-229

Table des matières

Introduction

7

I — GENÈSE ET THÉOLOGIE DE L'ICÔNE

1. *L'histoire de l'icône*

Les origines	3
• l'image des premiers chrétiens	4
• l'image dans le judaïsme	15
• l'image chez les Grecs . . .	16
• le rôle de l'image dans l'empire romain	17
• les premiers chrétiens et l'image	17
— L'art des catacombes	19
— L'art de l'Église constantinienne	22
— Les premiers adversaires de l'image	24
— Le concile quinisexte ou « in trullo » (692)	25
— La première période iconoclaste	29
— Constantin V et le concile de Hiérus	31
— Le rétablissement des Saintes Images (780-813)	31
— Les Livres Carolins et le concile de Francfort	35
— La reprise de l'iconoclasme (813-842)	35
— La victoire de l'orthodoxie (843)	36
— Bilan de la crise des images . .	36

2. *Éléments d'une théologie de l'icône*

— La doctrine traditionnelle	41
— Les arguments iconoclastes	42
— Le culte orthodoxe de l'image	43
Le prototype et l'hypostase	44
— Prototype et présence	45
— Réfutation ultime de l'iconoclasme	48

3 *Le langage byzantin*

— La société byzantine	51
• l'aristocratie	52
• l'Église	52
• l'empereur	54
— La vision religieuse	56
• contemplation et ascèse	57
• le culte	59
• l'image	59
• l'homme transfigure	60
• image et réalité	63

4 *Les icônes et les genres littéraires*

— Le modèle panégyrique	66
— Le modèle épique	68
— Le modèle dramatique	70
— Le modèle du traité théologique	71

5 *Les théories de l'image*

L'image comme signe	76
— L'image comme participation au divin	77

II ÉLÉMENTS D'ESTHÉTIQUE

6. *Les structures géométriques*

— Les proportions	85
— Les structures géométriques pour les figures en buste : le triangle, le nimbe	87
Les structures géométriques pour les figures en pied	
les carrés, les cercles	90
Les structures géométriques pour les icônes des têtes	
la croix, la grille, le cercle	96

7. *Les proportions du corps humain*

— Le module byzantin	104
— Les proportions du corps	105
— Les proportions du visage	108

8 *L'icône et les lois de la perspective*

— Les divers systèmes	114
• La perspective linéaire	15
• La perspective perceptive	18
• La perspective axonométrique	19

• La perspective inversée	119
— Études de diverses icônes :	
• Annonciation	121
• Intercession de la Vierge	122
• Présentation au Temple	125
• Résurrection de Lazare	125

9. Les théories de la perspective inversée

— L'aspect scientifique de la perspective	127
• L. F. Žegin : l'espace « dynamique »	128
• B. V. Raufenbah : les composantes de la création artistique	134
— L'aspect culturel de la perspective	135
• P. A. Michelis : le sentiment de l'espace	136
• K. Onasch : la perspective d'importance et la perspective épique	137
— Conclusion	139

10. Le monde des couleurs

— Les sources du symbolisme byzantin	142
— Les couleurs et leurs significations	144
• le blanc	144
• le bleu	146
• le rouge	147
• le pourpre	148
• le vert	149
• le brun	150
• le noir	151
• le jaune	151
— Conclusion	152
— La composition des couleurs	152
• la polychromie	152
• le colorisme	153
— L'icône et la théorie des couleurs	154

11. La lumière

— Racines antiques de l'art byzantin	156
— La pensée patristique	157
— La doctrine du Pseudo-Denys	158
— Influence de Denys sur l'iconographie	161
— Lumière naturelle et lumière spirituelle	162
— Influence de la controverse hésychaste	168
— Théophane le Grec et Roublev	169
— La lumière propre des icônes	170

III. — LA TECHNIQUE DE L'ICÔNE

12. Les préparations techniques

— La planche	175
• le cadre	176
• les cales	177
— La colle	177
— La toile	178
— Le « levkas »	179
— Le dessin	180
— La dorure	182
• dorure à l'huile	182
• dorure sur fond de terre boltaire	182
• or en poudre	183
• dorure après vernissage	184
— Les couleurs	184
• les couleurs minérales	184
• les couleurs organiques	185
• les pigments	185
— La détrempe à l'œuf	192

13. L'exécution de l'icône : « otkrytie ikony »

— Les premières couches de peinture	195
— Travail de précision : « doličnoe »	196
• éclaircissement par hachures	197
• hachures d'or : inocopie, « assist »	197
— La carnation	199
• carnation de base	200
• « plav »	201
• « otborka »	202
• « priplesk »	202
• procédé combiné	202
• finition de la carnation	203
— Finition de l'icône	204
— Les inscriptions	204
— Le vernissage	205
— Bref résumé des étapes de la peinture	207

14. La palette des anciens iconographes

— Blanc	216
— Ocre/Jaune	216
— Rouge	217
— Vert	218
— Bleu	219
— Noir/Couleurs composées	220

15. <i>La technique et le style des anciens iconographes</i>	
— La technique grecque	223
— La technique russe	225
CONCLUSION	229
BIBLIOGRAPHIE	233
INDEX DES MATIÈRES	237
INDEX DES NOMS PROPRES	240

IMPRIMERIE TARDY QUERCY S.A.

18000 BOURGES

4^e trimestre 1981

Dépôt légal : 10394

N° d'éditeur : D 1981 0075 58
